BIBLIOTECA DE CIENCIAS, ARTES Y OFICIOS.

GUIA PARA EL ESTUDIO DE LA PINTURA.

GUIA

PARA EL

ESTUDIO DE LA PINTURA.



BARCELONA.

LIBRERÍA DE D. JUAN OLIVERES, EDITOR,

IMPRESOR DE S. M.

calle de Escudillers, núm. 57.

1861.

INTRODUCCION.

Antes de pasar á esponer la multitud de materias que deben entrar en la educacion artística y literaria del pintor, es necesario hacer de paso y como preliminares algunas observaciones sobre el carácter y circunstancias de este mismo siglo, sin duda el ménos á propósito para el progreso y esplendor de las bellas artes de cuantos nos presenta la Historia. Do quiera que volvamos la vista, hallamos el interés material, el positivismo, que preocupa esclusivamente los ánimos de nuestros contemporáneos; y como objetos de este interés, la industria, las artes mecánicas, el espíritu de lucro, el mercantilismo, y cuanto es capaz de ahogar el entusiasmo, que es indispensable para el progreso de las bellas artes.

Para la produccion de obras maestras de Pintura es necesaria, además del entusiasmo, ó mejor como causa de este mismo, una profunda creencia religiosa: así los Rafael, los Miguel Angel,

los Correggio, los Murillo, los Velazquez, en una palabra, todos los pintores de primer órden, fueron inspirados por un divino fuego, y al poner sus manos en el lienzo guiábalas un alma elevada por el entusiasmo religioso, y un corazon conmovido por una creencia íntima y acendrada. Ahora preguntaremos, ¿cuál es el espíritu religioso de nuestra época? Fuerza es confesar que si las creencias no están enteramente muertas, se hallan en una situacion deplorable. La escuela filosófica del siglo XVIII, si bien mas tarde que en Francia, finalmente ha propagado entre los españoles su contagioso y maléfico influjo, y endureciendo los corazones al mismo tiempo el espíritu puramente mercantil de nuestro siglo, ha endiosado solo al dinero y completado la obra de la incredulidad Volteriense. No se entienda por esto que no haya algunos, aunque en muy corto número, dotados de la sincera y sentimental religiosidad que formó el principal carácter de nuestros padres, hablamos en general del espíritu de este siglo, y por poco que se medite se verá la verdad de nuestros asertos.

Hasta la Mitología ha desterrado nuestro siglo de la Pintura, de la Escultura y de la Poesía, desgracia que deploran los amantes de las bellas artes; tanto mas, cuanto que la Mitología ha arrastrado tras sí en su caida los mas sublimes asuntos de la historia antigua. Formó un verdadero contraste ver á los siglos cristianos y cre-

yentes dejar á los artistas el culto de la Mitología; mientras que en este época escéptica y materialista pone en ridículo las magníficas alegorías, los cuadros embelesadores de la religion de los dos pueblos mas grandes, mas heróicos y mas sabios del mundo antiguo. ¿Se quiere mayor prueba de la falta de gusto, de delicadeza, de sensibilidad?

Si paramos la atencion en otros objetos tambien muy importantes para dar pábulo é impulso al génio del artista, como por ejemplo, á los efectos de admiracion por los grandes hechos, ó por el espíritu caballeresco de otras edades menos interesadas y mezquinas que la nuestra, tambien hallamos á la generacion actual enteramente falta bajo ese respecto de grandes sentimientos como de elevadas ideas. Y en efecto, ¿qué idea, por ejemplo, podrá concebir de un Cid, ni cómo será capaz de imaginar una figura que lo represente con toda su pundonorosa hidalguía, con su vigor hercúleo, con su corazon liberal y generoso, con las demás prendas castizas y solariegas de bondad de corazon, sublimidad de pensamientos, religiosidad, que sin duda reunió ese célebre personaje histórico; cómo podia representarlo, pregunto otra vez, quien no solo nada semejante observa entre sus contemporáneos sino que ni se admiran, ni siquiera se habla de tales dotes, considerándolas como incompatibles con las actuales costumbres, ó acaso

cual delirios ó sueños de tiempos *menos ilustrados?...*

Es la Poesía un poderoso auxiliar de la Pintura, y tambien quiere la fatalidad que no exista hoy un poeta que merezca aspirar al templo de la inmortalidad, aunque por otra parte no hay asomo de aficion á esta clase de lectura, pues todo lo ha invadido la pasion por las novelas, que si bien pueden considerarse como producciones poéticas, no intentamos hablar de ellas, sino de los poemas en que se observan las reglas del arte, hijas de un gusto esquisito, de acrisolado criterio, y que hoy son miradas con desden por los que se titulan románticos, como si las estravagancias de un gusto depravado y pervertido pudiesen compararse á los clásicos y sublimes dechados que nos legó la antigüedad. Si esceptuamos el género dramático, todos los demás, hablando en general, han caido en completo abandono por efecto de esa misma falta de delicadeza en el gusto del público, y por el espíritu materialista de la época, espíritu, como hemos dicho, incompatible con el idealismo y sublimidad de la verdadera Poesía.

No se crea que lo que acabamos de señalar sea debido á las agitaciones y trastornos políticos ni calamidades públicas; en medio del fragor de las armas y el polvo y confusion de los combates escribió Ercilla su *Araucana*, y Cervantes su inmortal *Quijote* en la amarga soledad de un cala-

bozo: este abatimiento de las artes liberales reconoce causas profundas; débese al *espíritu del siglo*, al que nada resiste, aun cuando no sea fácil definirlo.

Las bellas artes, y particularmente la Poesía y la Pintura, requieren esperanzas, ilusiones, creencias, entusiasmo; y en la época que transcurre, en que una vejez moral sorprende al hombre á los veinte años de edad, en que apenas centellean las primeras chispas del génio, las primeras ardientes ilusiones de la mocedad, ya las apaga un frio y letal desengaño y un inerte escepticismo, difícil es encontrar un hombre destinado á ser un poeta ó un pintor de primer órden.

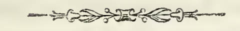
Todas estas causas, ese conjunto de fatales influencias, las consideramos irremediables por mucho tiempo; pero van acompañadas de otras susceptibles de remedio, y que pueden conceptuarse accidentales; vamos á decir algo sobre estas últimas, y entraremos desde luego en el asunto principal del presente escrito.

Lo primero que llama nuestra atencion es la educacion desacertada que se dá entre nosotros al que desea dedicarse á la Pintura; ese rutinario método seguido en la enseñanza del arte, de ninguna manera es capaz de formar un buen pintor. Las artes tienen su filosofía, sin la cual son un cadáver; sin embargo, es absolutamente estraña, no diré á los que aprenden el dibujo y la Pintura, sino á los mismos maestros, á aquellos que se

proclaman consumados profesores. El método actual de enseñanza consiste en poner delante del alumno un modelo y decirle que saque una ó mas copias; el profesor las corrige y hé aquí todo el plan de enseñanza del dibujo; nada de la teoría del arte, nada de ciencias auxiliares, cuyo conocimiento, como veremos luego, es indispensable. Aunque por otra parte, ¿para qué sacrificar tantos años y tantos desvelos como son necesarios para adquirir un completo conocimiento del arte, si al cabo, aun cuando el alumno llegare á ser un pintor de mérito, aunque aventajara al indéntico Rafael de Urbino, encontraria poquísimos conocedores y apreciadores de su talento, y ni hallaria el aplauso público, tras del cual tanto se afana el artista, ni la merecida recompensa, y tal vez viviria pobre, oscuro, triste, y maldiciendo un siglo estúpido que desconoce al verdadero génio, feliz aun si profanando el pincel pintando nuestras, ó dedicándose al nímio género de retratos, pudiese ganar su preciso sustento? Véase otra de las causas que se oponen hoy al progreso de la Pintura: la falta de estímulo, pues de los principales móviles del corazon humano, el interés y la gloria, ni uno ni otra alcanza el pintor en este siglo.

En estas observaciones, hechas como de paso, pues mi objeto no me permite profundizar este asunto ni buscar remedios á un mal tan profundo, me concreto á nuestra España, si bien pu-

diera generalizar algo mas estas mismas consideraciones. Dichos remedios, capaces de paliar semejante estado de cosas, y el modo de educar por decirlo así al público y de infundirle el buen gusto y aficion á las artes, pudiera formar por sí solo el asunto de otro libro; en este debo circunscribirme á la esposicion de los estudios mas convenientes al que se dedica á la Pintura.



CIRCUNSTANCIAS QUE DEBE TENER EL ALUMNO.

El pintor, al paso que necesita un caudal de conocimientos para poseer el arte con perfeccion, puede, sin embargo, asegurarse que nace ya pintor, como se dice del poeta; es decir, el elemento intelectual que lo constituye artista no se adquiere con el estudio, sino que debe haberse recibido de la naturaleza; por lo tanto, adelantará muy poco quien carezca de esa disposicion natural, por mas que se desvele en el estudio. Se dirá acaso que para todo arte ó ciencia necesita talento quien apetezca sobresalir, lo mismo si se trata de Pintura que de Jurisprudencia, que de Historia, etc.; pero el talento del pintor es *sui generis* y muy diverso del que reclama el estudio de las ciencias, pudiendo solo compararse hasta cierto punto al del poeta: los elementos que lo componen son una percepcion súbita y despejada, una imaginacion viva, brillante y fecunda en combinaciones de ideas, un espíritu de órden y de armonía y mucha memoria. Sobre todo, debe hallarse dotado de lo que se llama *buen gusto*, que es una facultad instintiva, por la cual nos arrebata lo bello, lo perfecto, lo sublime, lo esquisito, y nos repugna cuanto carece de estas cualidádes.

Hago estas observaciones porque no considero punto indiferente que al dedicarse un jóven al dibujo para seguir el arte de la Pintura en toda su estension y como carrera

especial, observen sus maestros si reune las dotes y disposicion necesaria, para desahuciarle y desengañarle si carece de ellas, sin hacerle perder un tiempo precioso que en otra profesion podrá aprovechar con ventaja para sí propio y para la sociedad.

No trataré de dilucidar si la educacion literaria y teórica debe preceder ó seguir á la educacion práctica; pero paréceme que entrambas deberán recibirse simultáneamente; y si en este escrito las trato por separado es solo por evitar la confusion que de otra manera resultaria.

Cuando considero las innumerables materias que deben entrar en la educacion del pintor si aspira al colmo de la perfeccion; cuando medito que su objeto es la naturaleza en general y en particular, cada uno de los séres que contiene ó que la pueblan, la historia de todos los tiempos y de todos los pueblos, y que es el pintor un segundo Criador que dá nueva existencia en el lienzo á cuanto ya existe, confúndese mi imaginacion, y veo que la vida del hombre, aunque se estendiese cien veces mas allá de sus límites naturales, no bastára á reunir tan inmenso caudal de conocimientos. Pero vamos á ver, atendido el poco tiempo de que puede disponer el jóven que desea dedicarse al arte de la Pintura, atendido el cúmulo de materias que le convendria estudiar, el modo de proporcionarse la mayor ventaja asequible. Veamos cuáles son los conocimientos indispensables, para reducirlos á un ordenado sistema de enseñanza.

TRATADOS

QUE GUARDAN RELACION INMEDIATA

CON EL

ARTE DE LA PINTURA.

ELEMENTOS DE GEOMETRÍA.

¿Quién puede poner en duda que un arte que se halla principalmente destinado á reproducir las formas que presenta la naturaleza deje de tener íntima relacion con la Geometría? Con todo, ¡cuántos pintores se cuentan entre nosotros que ignoran hasta los mas simples elementos de esta ciencia! ¿Pero podemos estrañar que los ignoren, cuando el método rutinario seguido en la enseñanza del dibujo, salvas muy raras escepciones, nada mas comprende que el mero adiestramiento de la mano, sin instruir el espíritu en la teoría del arte y en las ciencias auxiliares?

De todos modos, el conocimiento de la Geometría es indispensable. No diré precisamente que deba aprenderse la resolucion de todos sus teoremas, aunque sí afirmaré que no puede prescindirse de dár al alumno algunas lecciones, en las cuales se le espliquen los elementos, las definiciones y la propiedad de todas las figuras; el modo de trazarlas, con algunas otras operaciones necesarias, como por ejemplo: tirar una perpendicular á un punto señalado en una línea recta horizontal; el modo de tirar una

perpendicular al estremo de una recta dada, el de describir una elipse, de trazar una ojiva, de delinear un octágono dentro de un cuadrado dado, de hallar el centro desconocido de un arco determinado, etc., etc., todo lo cual ha de ser al alumno de grande utilidad cuando aprenda la perspectiva lineal, cuyas reglas están sacadas de la doctrina de las proporciones, de la propiedad de los triángulos y de las intersecciones de los planos. Estas nociones generales de Geometría facilitarán en gran manera tambien el estudio de la Arquitectura, del cual, como luego veremos, no puede absolutamente escusarse quien quiera ser buen pintor. Sobre todo le evitarán obrar á ciegas y por mera rutina.

No solamente deben enseñarse al alumno los principios de Geometría, sino que esto debe ser lo primero, y como abrirle la puerta para los demás tratados y teorías. En cuanto á estos soy de opinion que deben por lo menos llenar dos cursos regulares. El lenguaje geométrico tiene grande uso en las esplicaciones relativas á la Pintura; así es necesario entenderlo ante todo.

PRINCIPIOS DE ANATOMÍA.

Considerada la Anatomía con respecto á la Pintura ofrécese bajo un punto de vista muy distinto del que presenta mirada como parte de la ciencia de curar; esto es evidente. Si al médico-cirujano le importa conocer la estructura, posicion, conformacion y destino particular de los sistemas, aparatos, órganos y tejidos, el pintor ha de limitarse á la configuracion, y hasta cierto punto á los usos; deberá considerarlo en su mayor grado de belleza ó perfeccion, circunstancia indiferente para el médico. Otra diferencia existe entre este y el pintor en

cuanto al estudio anatómico: el médico hace sus observaciones en el cadáver, sobre miembros inertes; al paso que el pintor, no solamente ha de examinarlos en el cadáver, sino en el hombre vivo y en movimiento, en vasos por los cuales circula la sangre, en músculos y tendones que funcionan, que á cada instante mudan de forma, de colorido, etc.; estudio que no deja de presentar harta dificultad.

Pasando pues por alto todo conocimiento anatómico que no sea de absoluta necesidad para el que se dedica á la Pintura, veamos como debe considerar aquellos de que no puede prescindir de ningun modo.

En primer lugar hará un estudio profundo y detenido de la *Osteología;* porque siendo los huesos los puntos de apoyo de las partes blandas, y mas particularmente de los músculos, depende de los mismos en gran parte la forma esterior de los miembros y del cuerpo. No señalaremos el órden que convenga seguir en este estudio, pues claro está que se principiará por la totalidad del esqueleto, se pasará de la cabeza al tronco; de este á las estremidades, y luego á cada hueso en particular, deteniéndose con especialidad en las articulaciones, ligamentos que las afianzan, formas que afectan, etc., por ser las partes menos cubiertas de carnes que hay en el cuerpo.

El segundo tratado, que vá comprendido en la Anatomía, es el estudio de los músculos ó *Miología*, que abraza el de los tendones (impropiamente llamados nervios por el vulgo). Así como al médico-cirujano, segun ya dije, le es indiferente que el sistema muscular sobre que hace sus investigaciones esté mas ó menos desarrollado, que se hallen los músculos en quietud ó en movimiento, no así al pintor, quien los considera sucesivamente en

tres estados, á saber: de inmovilidad, de contraccion y de dilatacion; pues sabido es que la configuracion de estas partes cambia en cada uno de dichos estados; estudia no solo á cada músculo aisladamente, sino en grupos ó por regiones, examinando la accion peculiar á cada uno, y la resultante del concurso combinado de varios que se dirigen á la produccion de un dado movimiento: ha de grabar en su memoria la configuracion particular que adquieren en sus movimientos, tanto los que obran de un modo activo, como los que permanecen pasivos. Por ejemplo: en la simple flexion del antebrazo, los músculos *biceps* y *braquial interno* se contraen, y por tanto son activos; al propio tiempo los *gemelos*, *braquial externo* y *ancóneo*, extensores del antebrazo sufren cierta distension y ofrecen un movimiento pasivo: unos y otros pues han de fijar la atencion del que aprende el arte. Lo mismo entiéndase que sucede en los movimientos de los demás miembros del cuerpo humano.

No se conocerá bien el modo de obrar de los músculos, ni la direccion de sus contracciones, si se ignoran los puntos de insercion y la direccion, no solo del músculo en su totalidad, sino hasta de las fibras de que se compone, pues de todo ello dependen las *formas*, punto esencialísimo para el artista.

Al médico-cirujano le interesan muy poco las diferencias del sistema muscular relativas al sexo, y sin embargo, el pintor deberá examinarlas y estudiarlas con sumo cuidado y atencion, no solamente las diferencias que distinguen los mórbidos contornos de la mujer de las nobles y robustas delineaciones propias de la musculatura varonil, sino además fijará su observacion en las resultantes de las distintas edades, genero de vida, ejercicios particulares de ciertos sugetos, etc.

Por ventura no faltará quien oponga ser suficiente estudiar la Miología esterna en las estátuas de yeso, para cuando se ofrezca pintar alguna figura atlética en que convenga marcar profundamente la forma y posicion de los músculos, y que para pintar mujeres y niños ninguna necesidad hay de aprenderla. En efecto, así lo hacen muchos pintores adocenados y rutineros, y para estos no hay duda que será suficiente; aunque de manera alguna le basta al que anhela poseer el arte con toda la asequible perfeccion. Menester es confesar, empero, que las estátuas de yeso sacadas de lo antiguo son un prodigio de saber y de génio, tal que parece imposible haber nunca llegado el arte á tan maravilloso grado de encumbramiento y perfeccion. Con todo, en esas estátuas heredadas de los antiguos Griegos y Romanos, se nos ofrece una disposicion de músculos fija y determinada; por tanto, quien á su solo estudio se circunscriba, jamás llegará á representar aquellos movimientos súbitos cual relámpagos, tan multiplicados y volubles como otros tantos reflejos del pensamiento, pues estos son hijos de la inspiracion del génio, al par que de un conocimiento perfecto de la Miología.

Con respecto al segundo punto, de que para las figuras de mujer y de niño no existe una necesidad absoluta de conocer la disposicion muscular, estoy por decir, que muy al contrario, debe saberse tanto ó mas que si se tratase del cuerpo de un atleta ó de Hércules. Por debajo del diáfano y bruñido cutis mujeril, la gordura que ocupa los intersticios ó espacios intermusculares, suaviza las líneas y dulcifica los contornos, comunicándoles agraciada morbidez y delicadeza; pero no confunde, no sofoca la musculatura, la cual hasta cierto punto se trasluce, y lo poco que se columbra debe estar de tal manera

y con tal conocimiento dispuesto ó representado, que por ello fácilmente se adivine el resto, que por insensible gradacion vá perdiéndose y ocultándose á nuestra vista. Una comparacion nos declarará mas esta idea: entre el aspecto muscular del hombre y el de la mujer hay la misma diferencia que entre los argumentos de un filósofo que raciocina y los de un orador que discurre: uno y otro deben estar dotados de un profundo conocimiento de la lógica; bien que en el primero son los argumentos secos, marcados, incisivos, mientras en el orador se nos ofrece una lógica sonora, suave, florida, y un conjunto de razones y argumentos como desleidos en un raudal elegante.

A pesar de lo que acabamos de decir, nunca se estudiarán bastante las estátuas griegas, para enterarse de la configuracion qne adquieren los músculos en sus diferentes movimientos, pues es admirable, es asombroso el grado de belleza de esas inmortales producciones del génio.

.....Vos exemplaria græca
Nocturnâ versate manu, versate diurnâ

La Estatuaria y la Pintura se dan la mano, y entrambas adelantan á la par; así que, si el rigor del tiempo no nos privara de los lienzos que produjo un dia la antigüedad griega, veríamos que la Pintura debió llegar al mismo punto de perfeccion, y poseeríamos escelentes modelos donde aprender aquella sencilla sublimidad, aquella belleza noble y correcta, aquella magestad clásica que constituye el carácter de las obras artísticas griegas, y que sin duda se estendió igualmente al arte encantador de los Apeles, Arístides y Zeuxis.

Ejercitándose los músculos todos del cuerpo humano

entre los Griegos por medio de la gimnástica, adquirian grandioso desarrollo y ofrecian escelentes modelos al artista, puesto que ya nadie ignora las creces que á la musculatura comunica un ejercicio bien dirijido.

No hay que olvidar esto, por cuanto si se ofrece pintar un danzante, se le den piernas robustas y musculosas; si un remero ó un faquin, se le pinte con los músculos de los brazos ó de los hombros y espaldas bien desarrollados, pues tal es el efecto de sus respectivas profesiones sobre los miembros que mas se ejercitan.

Si conviene un estudio completo y profundo de la Osteología y de la Miología, no así de las demás partes de la ciencia anatómica, las cuales podrán estudiarse de una manera superficial. Así, en cuanto á la *Esplagnología*, ó ciencia de las entrañas ó vísceras del cuerpo, puede el pintor limitarse al estudio de la figura y posicion de las principales del vientre, del pecho y de la cabeza; por acontecer á veces tener que ejecutar asuntos en que se representen grandes heridas, como por ejemplo, á Caton arrancándose el vendaje y dislacerándose el pecho. Estúdiese igualmente con esmero la estructura interna del cuello; pues ora se ofrece con frecuencia pintar la destroncada cabeza del Bautista, ora la de Holofernes pendiente de la mano de Judit, ora la de Goliat en las de David, etc.

Con respecto á la Angiología, ó tratado de los vasos sanguíneos, y á la Neurología ó esposicion del sistema de los nervios, bastará con saber la configuracion y direccion de los ramos esternos, y la de los gruesos troncos interiores, así como de los principales nervios; aunque no apareciendo estos visibles al esterior del cuerpo, casi podrá prescindirse de su estudio; y aun si tanto esca-

sease el tiempo en razon de las numerosas materias que en mi concepto debe abrazar un curso de Pintura teórica, pudiera prescindirse del estudio de la Esplagnología, Angiología y Neurología; pero de ningun modo de la Osteología y Miología, pues son absolutamente indispensables.

Segun refiere Conclivio en la vida de Miguel Angelo, este celebérrimo artista tuvo designio de dar á luz un tratado completo de Anatomía con aplicacion á la Pintura; no hay duda que es una desgracia irreparable que no realizase su pensamiento, pues no sabemos que exista, á lo menos en español, libro alguno que pueda suplir su falta; aunque los franceses poseen la obra de Buchardon, uno de sus mejores escultores del siglo pasado, digna por cierto de estudiarse.

PERSPECTIVA, ÓPTICA Y ARQUITECTURA.

A mas de la Geometría y de la Anatomía, quien desee sobresalir en el arte que nos ocupa, debe ya desde el principio de sus estudios proporcionarse nociones elementales de Perspectiva, de Óptica y de Arquitectura, en cuanto guardan relacion con la Pintura.

PERSPECTIVA.

Todo contorno dibujado en el lienzo ú en el papel, debe considerarse como el mismo que señalaria el objeto dibujado si el papel ó lienzo fuese un cristal perfectamente plano y transparente, y el objeto estuviese colocado detrás á la distancia que en el dibujo se representa. En

esta suposicion, no cabe duda en que dicho contorno guardaria una proporcion directa y proporcional con la distancia que mediase entre el cristal y el objeto que tras este suponemos colocado. Por lo tanto, muy equivocados están aquellos que se imaginan que el conocimiento de la Perspectiva es solo necesario á los que se dedican á la pintura de decoraciones teatrales ó de objetos á gran distancia considerados; en fin, en lo que comprende lo que denominan *cuadratura*. Muy al contrario, la Perspectiva es de aplicacion mucho mas estensa; es las *riendas* y *el timon del arte*, segun la oportuna espresion del célebre Leonardo de Vincy, siendo innegable que se estiende á la pintura de cuadros. Efectivamente, teniendo los objetos que se propone representar el pintor ó dibujante las tres dimensiones geométricas de longitud, latitud y profundidad, claramente se demuestra que bajo cualquiera posicion que se figuren, no todas sus partes se encuentran en un mismo plano, sino en planos diferentes, y por lo tanto á diferentes distancias del espectador; y para conocer esa *degradacion* harto manifiesta en los escorzos, no es posible prescindir del conocimiento de la Perspectiva. Esto nos enseña á calcular la diferente abertura del ángulo óptico, y las magnitudes aparentes; el modo de disponer las figuras en un terreno ó pavimento, su degradacion respectiva conforme al término en que se colocan, en una palabra, contiene la razon universal del dibujo.

Así hablan de la Perspectiva, y de tal concepto goza entre los mas famosos profesores, quienes están muy agenos de considerarla un arte faláz, ó que solo deba seguirse mientras nos conduzca por sendas fáciles y trilladas (1)

(1) Regula certa licet nequeat Prospectiva disi
Aut complementum graphidos; sed in arte juvamen

abandonándola cual insegura guia apenas asoman las dificultades en su aplicacion, segun opina Dufresnoy. Fundada la Perspectiva en la Geometría, es el norte infalible para quien sabe comprenderla; en términos, que sin su conocimiento imposible fuera al artista producir un cuadro perfecto, como no sea por una casualidad que rarísima vez alcanza la simple rutina.

Si no fuera salirme del objeto que me he propuesto, demostraria contra el parecer de algunos, y fundado en lo que dice Vitrubio, Plinio en su Historia natural, el abate Sallier en el Discurso sobre la perspectiva de la Pintura y Escultura de los antiguos, y por fin el tomo VIII de las Memorias de la Academia de Inscripciones, que los griegos tuvieron un completo conocimiento de la Perspectiva, la cual, segun el mismo Vitrubio, practicó el primero Esquiles en el teatro de Atenas; y la redujeron á principios haciendo de la misma un arte Anaxágoras y Demócrito. Pero ni es de este lugar ni se conforma con mi carácter hacer alarde de erudicion; solo intento dejar sentado que en todos tiempos la Perspectiva ha sido conceptuada necesaria al pintor.

Igualmente la aplicaron los griegos á la composicion de cuadros, y en tiempos no tan remotos vemos observadas sus reglas con minuciosa escrupulosidad en las obras de Bellini, de Perugino y de Montegna, antes que en ellas brillasen cual grandiosos luminares el Ticiano, Rafael y el Correggio.

A fin de manifestar la importancia que ofrece el conocimiento de dicho arte en cualquier objeto ó composicion

Et modus accelerans operandi: at corpora falso
Sub viso in multis referens; mendosa labascit;
Nam geometralem nunquam sunt corpora juxta
Mensuram depicta oculis, sed qualia visa.

DUFRESNOY.-*De arte graphica.*

que se desee representar en el lienzo, y para mayor esclarecimiento de la materia que tratamos, espondré con brevedad alguna de sus reglas principales, considerándolas en su aplicacion á la composicion de cuadros, que es en lo que algunos no juzgan su conocimiento indispensable.

Una vez la mente del artista ha concebido, meditado, recapacitado y profundizado el asunto y la idea de la composicion, distribucion, accesorios, etc., de un cuadro, debe atender con respecto á la Perspectiva á dos puntos principales: 1.° A la colocacion del ojo del espectador; y 2.° A la situacion de las figuras y demás objetos que desea introducir en la composicion del cuadro. Sobre el primer punto, es fuerza determinar la altura del ojo con respecto al borde inferior del lienzo, y la línea que la señala llámase *fundamental.* Paralela á esta línea se imagina otra, que se llama del horizonte, y el punto en que esta encuentra al ojo del espectador toma el nombre de *punto de vista*, el cual puede señalarse con respecto al lienzo en el centro, ó en uno de los lados, segun mejor acomode al artista. Sin embargo, procurará no colocarlo ni sobrado alto ni bajo en demasía; pues en el primer caso sube el *suelo* con harta rapidez perdiendo el cuadro toda su gracia; y al contrario, tomando el punto de vista demasiado bajo, el plano horizontal sobre el cual están colocadas las figuras preséntase de soslayo y perjudícase en estremo la conveniente *degradacion.* Del mismo modo se esmerará en no poner dicho punto de vista ni muy lejano ni demasiadamente aproximado; no muy lejos, porque la degradacion de las figuras resultaria insuficiente; tampoco muy cerca, porque fuera en estremo rápida ó precipitada sin la dulzura y suavidad que el arte y el buen gusto reclaman.

El *punto de vista* ha de guardar una determinada relacion con el sitio en que ha de colocarse el cuadro, en

términos, que si este debe colocarse muy alto deberá aquel tomarse muy bajo y vice-versa, para que la línea horizontal del cuadro gire en lo posible por el verdadero horizonte del espectador. Si el cuadro debiese colocarse á grande altura, se tomará tan bajo el punto de vista, que se halle fuera del mismo cuadro, como se observa, entre otros ejemplares, en la *Purificacion* de Pablo Veronés. Esto por la razon de que si el punto de vista cayese dentro del ámbito del cuadro, pareceria que este y el edificio en que está colocado se inclinan como que van á caer encima del espectador.

Tocante á las figuras y demás objetos que entran en una composicion, hay que atender principalmente á tres cosas: 1.ª Que las distancias aparentes estén arregladas de manera que una sola ojeada pueda abrazar el conjunto de los objetos y figuras del lienzo. 2.ª Que los distinga sin confusion y con toda claridad; y 3.ª Que la degradacion sea sensible; todo lo cual fuese asunto interminable si quisiésemos determinarlo por medio de reglas fijas, por cuanto depende de mil diversas circunstancias, como de las varias dimensiones de los lienzos, de las innumerables combinaciones de que es susceptible cada asunto, y otras; por cuya razon debe abandonarse al buen criterio y discrecion del pintor.

En lo que en efecto ha de sujetarse á las reglas mas estrictas, es en la delineacion ó diseño de las figuras y demás objetos. Se considerarán las figuras como otras tantan columnas situadas en distintos puntos del plano horizontal ó pavimento, y así se les dará la degradacion que reclama el sitio que cada cual ocupa en el cuadro, conforme á los principios de rigorosa Perspectiva; esto aun antes de pasar al diseño de sus contornos, y lo mismo se hará con los demás objetos de la composicion.

Este es el verdadero modo de acertar, método que siguieron los grandes maestros, especialmente Rafael, en algunos de cuyos *bocetos* ó bosquejos se halla una escala de degradacion: ¡ tanta era su escrupulosidad en punto á Perspectiva! A esta misma se atribuye el grande efecto producido por las pinturas de Carpacio y de Montegno, aunque bajo otro aspecto adolezcan de escaso artificio; así un leve error de Perspectiva malogra tal vez una obra de Guido, no obstante la incontestable belleza y nobleza de su soberbio estilo.

No insistiremos en esforzar nuestras razones, pues la necesidad de que su estudio entre en la educacion del pintor, es de todo punto manifiesta; por lo que pasaremos á tratar de otros conocimientos que guardan estrecho parentesco con la Perspectiva, y son:

ELEMENTOS DE ÓPTICA.

No es fácil deslindar las diferentes ciencias que necesita saber el pintor, ó presentarlas bien separadas y con un órden exactamente lógico; por cuanto son tan numerosos sus puntos de contacto, que las unas se confunden con las otras, y forman tal trabazon y conjunto, guardan mancomunadamente tantas relaciones, que no es posible hablar de una sin tratar desde luego de las otras. En efecto, la parte de la Perspectiva que llaman *aérea* (pues hasta aquí solo hemos hablado de la *lineal*), depende del conocimiento de una parte de la Óptica, y de esta última ciencia, parte corresponde á la Perspectiva y parte al tratado del colorido.

Por ahora trataremos de la necesidad de su estudio en lo que concierne á la Perspectiva lineal, y en otro

lugar volveremos á hacer mencion de la Óptica en lo tocante al claro-oscuro.

Decimos de esta ciencia lo mismo que queda advertido sobre la Geometría y la Anatomía, á saber; que solo se estudiará si se quiere la parte que tiene aplicacion á la Pintura, dejando lo restante para el físico. Ciertamente á nada conduciria el averiguar si la luz se transmite por vibracion segun la teoría de Eulero, ó por irradiacion ó emision de un fluido imponderable conforme al sistema de Newton, ó por comunicacion ó entrechoque de sutilísimos átomos que llenan el espacio, siguiendo la hipótesis de Philipps. ¿Qué utilidad reportaria el pintor de conocer las leyes de la descomposicion del lumínico por medio del prisma, ni la esplicacion del arco iris, ni los efectos de los lentes, ni la construccion y mecanismo de microscopios y telescopios, ni la teoría de la vision con otras particularidades enteramente agenas del objeto de la Pintura? Por consiguiente, el estudio de la Óptica, en cuanto hace relacion á nuestro arte, puede descartarse de todo lo dicho y de muchísimo mas que callamos por no ser prolijos. Por el contrario, es esencial conocer hasta cierto punto las leyes generales de la reflexion y refraccion del fluido luminoso, la produccion de las sombras y penumbras, la proporcion que estas deben guardar segun la distancia del cuerpo luminoso y del cuerpo opaco interceptante, y al mismo tiempo la progresion con que aumenta ó disminuye el ángulo óptico conforme á la distancia que media entre el espectador y los objetos.

Como llegase á faltar la luz, ni habria colores ni contornos visibles en los objetos, ni por consiguiente Pintura; así que puede decirse ser esta hija de la luz: ¡cuánta no será pues la importancia de conocer sus efectos

en los cuerpos! Sobre todo estudiará el artista la ley que determina segun el ángulo de incidencia de un rayo luminoso el ángulo de reflexion en todas inclinaciones, en una dada superficie, ora sea plana, ora concava, ora convexa; las leyes de la refraccion, es decir, el desvío que de la primitiva direccion sufre un rayo de luz en las superficies de los cuerpos transparentes. Si bien es cierto que no deberá aprender estas leyes con la matemática exactitud del físico, ni como este deberá hacer una tabla de los índices de refraccion que ofrecen todos los cuerpos diáfanos de la naturaleza, sólidos, líquidos ó gaseosos; si es cierto, digo, que no es tan estenso el campo de la Óptica en cuanto á nuestro arte concierne, á lo menos es fuerza tener una idea del poder refringente del aire y del agua, y esto por la sensible razon de que siempre los objetos se ofrecen á nuestra vista al través de uno ú otro de estos medios, y al través de los mismos reciben la luz del sol que los ilumina, y especialmente en la pintura de paisajes es estraordinario el efecto que produce el conocimiento de las leyes de refraccion de los rayos solares al través del aire ó de las aguas de los rios, lagos ó estanques.

No siendo este escrito un tratado de las ciencias ó artes anexas á la Pintura, y sí solo la simple esposicion de las materias que tienen relacion con ella, no debo estenderme en citar detalladamente las reglas todas de cada una, sino decir de paso lo que corrobore la necesidad de su estudio, esto es, manifestar en qué consiste dicha relacion, y bajo qué concepto deben considerarse. La relacion, pues, de la Óptica con la Pintura, versa sobre dos cosas, el colorido, y el claro-oscuro; de este hablaremos mas adelante; ahora vamos á tratar de los efectos generales de la luz. ¿Si el artista ignora, por

ejemplo, que los rayos luminosos siguen naturalmente en línea recta, cómo le será posible graduar la estension de los batimientos, ó sombras proyectadas, su magnitud, lo marcado ó confuso de sus contornos cercados de mayor ó menor penumbra? Sabrá, así en globo, que las sombras corresponden á los puntos opuestos á aquel de donde se toma la luz, pero nada mas; y no obstante, no hay objeto, sea figura, columna, árbol, etc., que no proyecte su sombra, cuya forma y dimensiones resultan de la direccion rectilínea de los rayos luminosos, y de la configuracion y posicion del objeto con respecto al punto de iluminacion: sabidos estos datos, no es difícil resolver cualquier problema de esta naturaleza, y determinar exactamente la disposicion y demás circunstancias de las sombras.

Aunque el foco de iluminacion de un cuadro es un solo punto (de cuya colocacion hablaremos en su lugar), las superficies sobre que caen los rayos luminosos, ni todas son planas, ni ofrecen la misma inclinacion con respecto á la direccion de los rayos de luz; ó en otros términos, no forman con estos el mismo ángulo de incidencia; y como los objetos no solo están iluminados por rayos directos, sino tambien por rayos reflejos derivados de los demás objetos circunstantes, se sigue la necesidad de hacer un particular estudio de esa multitud de reflexiones de la luz, y representar en el lienzo de un modo conveniente la combinacion de la luz directa con los rayos reflejos. Esto es inasequible sin saber que el ángulo de *incidencia* es igual al de reflexion; que las superficies planas reflejan los rayos con el mismo paralelismo que los reciben; que las superficies concavas los vuelven convergentes, los reunen en un foco en el cual se cruzan, divergen luego y fórmanse como dos conos

opuestos por sus vértices; que las superficies convexas producen un efecto contrario, es decir, que esparraman los rayos y los vuelven divergentes, con otras nociones que solo el estudio de la Óptica proporciona.

ARQUITECTURA.

La conveniencia de los conocimientos arquitectónicos en general para perfeccionarse en el arte es tan patente, que no será menester esforzar con ahinco las pruebas que demuestran esta verdad. En efecto, los asuntos que deben representarse en el lienzo casi siempre acontecen ó dentro de edificios, ó inmediatos á ellos, ó han de decorarse con obras de Arquitectura. ¡Cuántos absurdos, anacronismos y monstruosidades no cometerá en sus cuadros quien esté falto de nociones tan indispensables! Son empero tan numerosas las materias que han de saberse, que no es posible enterarse á fondo y en toda su estension de muchas de ellas; por tanto, tambien con respecto á la Arquitectura es fuerza contentarnos con aquellas nociones absolutamente imprescindibles. Dejemos para el simple arquitecto averiguar el orígen é historia de su arte en diferentes pueblos; el aprender el mayor ó menor rigor con que debe adoptarse el mero ornato, ó si no debe el arquitecto echar mano mas que de lo que en sí lleva alguna utilidad. Prescindamos tambien de averiguar las cualidades de la materia de que ha de formarse un edificio, con otras cuestiones eruditas que han ventilado Palladio y otros autores. Pero un buen pintor no puede dejar de enterarse de los elementos de que consta un órden arquitectónico; de los cinco que usaron los antiguos, como son el Toscano, el Dórico, el Jónico, el Corintio y el Compuesto; de su dis-

posicion cuando se emplea mas de uno en un edificio, de manera que el mas sólido se halle siempre inferiormente, etc.; de sus especies, caracteres particulares, formas esenciales de sus partes; del ornato; del modo de disponer las molduras y relieves, en una palabra, de cuanto pertenece á la configuracion, disposicion y regularidad de las partes de una obra de Arquitectura.

Mas decimos: quien se dedique á la Pintura, no solo ha de conocer la Arquitectura perfecta, sino hasta los abusos, hasta las producciones del mal gusto, y hacer un estudio de todos los géneros bastardos: los edificios de los Egipcios, de los Normandos, de los Sajones, de los Indios, y especialmente del género impropiamente llamado Gótico y del Arábigo, que durante la edad media crearon esas portentosas moles, esas estupendas catedrales, cuya osadía aun saliéndose de todas las proporciones y de la rigidez de lo antiguo, nos llena de asombro. Esa profusion en el ornato, propia del género Gótico, esa delicada filigrana, esa caprichosa *crestería*, con que el arquitecto sobrecargó su obra labrando cual blanda cera la dura berroqueña, serán objeto de la constante observacion del artista. En cada género deberá distinguir y recordar lo que es propio de edificios, como templos, palacios, lo perteneciente á la Arquitectura militar, como toda especie de fortificaciones; y en fin, los edificios rurales, como son quintas, cortijos, etc., sin lo cual á cada paso se verá abrumado por nuevas dificultades.

Además, si en todos tiempos es una necesidad para el artista aprender los espuestos principios de Arquitectura, en el presente siglo debemos considerarla bajo otro aspecto. Segun en los preliminares de esta memoria dejamos manifestado, la Mitología ha caido en desuso y la

Pintura religiosa ó devota tampoco se adapta al espíritu general del público; por consiguiente (y esto mas adelante lo probaremos) no queda otro rumbo que seguir mas oportuno que la Historia, supuesto que es muy notable la inclinacion de nuestros contemporáneos á investigar las crónicas, á recordar los pasados acontecimientos, á resucitar trajes, muebles, adornos añejos, y hasta hemos presenciado algunos ensayos para resucitar los torneos; así es preciso que el pintor siga esa misma senda, que sin duda le ofrecerá un campo de inmensa fecundidad. Desde que el nunca bastantemente encomiado Walter Scott dió este impulso, que de la Literatura pasó á encarnar en el espíritu público, haciendo una revolucion en las ideas y en el gusto general. La Pintura entre nosotros no ha dado un paso siquiera por esa nueva senda, y segun vemos no le queda otra que seguir por ahora.

Repito, pues, que debemos considerar la Arquitectura en sus relaciones con la Historia. No faltan hombres para quienes un edificio es un libro que en caracteres de granito lleva impresa la historia de un siglo entero, con sus usos, costumbres, gustos, pasiones, preocupaciones, y hasta la organizacion política del pueblo en que lo levantaron. Y en efecto, en mi humilde opinion no andan del todo desacordados: ¡Cuánto no nos dicen esas maravillosas catedrales góticas, cuando con ojos filosóficos las contemplamos! A quien comprende el mudo lenguaje de esos denegridos edificios, le presentan en primer lugar en sus riquezas, en la inmensidad de la obra, en la osadía de su construccion, la prepotencia, el orgullo de la teocracia de nuestros siglos medios; luego en lo sombrío de las bóvedas, en la estravagancia del ornato, lo sombrío y misterioso del influjo del Clero, la preocupacion, el fanatismo de la época, etc., etc. Particularizando mas

nuestra observacion; ¿qué no vemos en el Escorial, por ejemplo? ¿No comprendia este solo edificio la historia entera del siglo de Felipe II? Grandiosidad, opulencia, misterio, fanatismo, austeridad y el inflexible poder del mas absoluto despotismo, todo, todo resalta en aquella fábrica colosal y sombría; y al que ignorase la historia de aquel tiempo, la sola contemplacion de tan adusta y maravillosa obra diérale una idea exacta de lo que fué entonces la España. ¿Cuánto no difieren los templos paganos de los del Cristianismo en lo que podemos llamar espresion ó fisonomía arquitectónica? ¿Cuánto mas sublime y espiritual es la ojiva ó arco apuntado de estos, que el arco rebajado de aquellos, en que descubrimos una religion toda material, y que al parecer no puede separarse de la tierra? Baste lo dicho como ejemplo; espláyense otros en estas filosóficas reflexiones.

El pintor mas sobresaliente en punto á Arquitectura, fué sin duda Pablo de Verona, quien nada deja que desear bajo este concepto: decímoslo porque siendo sumamente útil señalar al que aprende el arte modelos á quienes imitar, no los hallo mejores que las obras que dicho pintor nos ha dejado. Despues de Brunelleschi y de Alberti, primeros que dieron nueva vida á la Arquitectura, siguen Bramante, Julio Romano, Sansovino, Sanmicheli y Paladio, siendo este último el que debe estudiarse con mas especialidad, dejando grabados en la mente sus modelos. Se me olvidó Viñola, quien merece citarse por haberse sugetado al estilo antiguo con mayor escrupulosidad aun que el mismo Paladio. Meditando las obras de este último, es como adquirió el ya mencionado Pablo Veronés ese gusto noble y delicado que tanto realza sus composiciones.

A pesar de lo que acabamos de decir, el alumno du-

rante sus primeros estudios se concretará á las reglas fundamentales de la Arquitectura, dejando para cuando haya terminado su carrera el exámen y estudio de los enumerados autores.

Cerraremos aquí el grupo de conocimientos matemáticos (1) que en el alumno han de imbuirse, y de intento hemos puesto inmediata la Geometría á la Perspectiva, la Óptica y la Arquitectura, cuya analogía matemática no necesita demostracion. Al alumno solamente se le enseñarán los elementos, y despues de terminada su carrera podrá aprender estas ciencias con mayor estension.

Vamos á tratar ahora de otra clase de conocimientos, los que consideramos no menos indispensables que los enumerados hasta aquí para que el alumno llegue un dia á ser un artista perfecto.

TEORÍA DEL ARTE.

PROPORCIONES Y SIMETRÍA.

Hasta ahora hemos hablado de una clase de conocimientos que al propio tiempo que tienen grande aplicacion á la Pintura, son objeto de ciencias particulares: pasemos á esponer los que constituyen la verdadera teoría del arte, y sin los cuales se hace imposible ser siquiera un pintor mediano. Empezaremos por hablar de la necesidad de aprender las proporciones y si-

(1) Por equivocacion se ha puesto en esta copia la Anatomía fuera de su lugar; en el original seguia despues de la Arquitectura, y con ella empezaban los estudios no matemáticos.

metría de los diferentes miembros y partes del cuerpo humano.

Al estudio de la Anatomía síguese naturalmente el de la proporcion y simetría de los mismos miembros, cuya disposicion y estructura se ha visto detalladamente, pues poquísimo hubiéramos adelantado si despues de haber examinado la constitucion del cuerpo, los usos y configuracion de sus órganos, no tratásemos de averiguar las proporciones que los miembros guardan entre sí y con el conjunto ó totalidad del cuerpo humano. Tanto por los conocimientos anatómicos, como de las leyes de la simetría, sobresalieron entre todos los pueblos los escultores griegos, y sin duda igual maestría campeó en las obras de los pintores de esa nacion que tales maravillas en artes, bellas letras y filosofía legó á la posteridad. Refiere Plinio en su *Historia natural* que Policleto sobresalió y y alcanzó inmensa nombradía por haber fabricado cierta estátua llamada *Regulo*, para que sirviese de exactísimo *tipo*, ó modelo, á los artistas en cuanto á las dimensiones de cada una de las partes del cuerpo humano. Hoy, á mas de los libros que tratan exprofeso esta materia, pueden suministrarnos preciosos datos para apreciar dichas dimensiones y proporciones el *Apolo* de Belvedere, el *Laoconte*, la *Vénus* de Médicis, el *Fauno* y con especialidad el *Antinóo*, que en verdad vino á ser el Regulo del docto Poussin.

Sobre este punto debemos decir que el *natural*, ó el hombre vivo, es un pésimo modelo: la naturaleza, que en la creacion de las especies al parecer se escedió á sí misma llegando á los últimos linderos de la perfectibilidad en lo respectivo al individuo, ha obrado muy al contrario; y esto tal vez por ser aquellas inmortales,

mientras el último es un ente volandero, cuya vida es un sueño, un soplo. Por esto, le abandonó al influjo de las causas secundarias; y si por ventura llega á vislumbrarse en alguno un rayo de la belleza primitiva vémoslo envuelto entre las sombras de mil imperfecciones propias de nuestra miserable naturaleza. Para esta es suficiente que estén los órganos en perfecta concordancia con sus respectivas funciones naturales, que el ojo esté dispuesto para ver; que la nariz perciba bien los olores, y así en los demás órganos; pero respecto á la belleza de la forma y á las proporciones, le es hasta cierto punto indiferente; ó acaso es á sus ojos muy diverso lo que constituye la verdadera belleza de lo que nosotros débiles mortales suponemos.

Prescindiendo, empero, de toda reflexion filosófica, el arte consiste en saber escoger lo que pueda hallarse mas aproximado á la perfeccion en diferentes sujetos, y reuniéndolo y proporcionándolo, formar un modelo digno de imitacion. Así se cuenta de cierto pintor que teniendo delante de sí una multitud de doncellas, tomó un miembro de una, otro de otra, un rasgo de esta, otro de aquella, y reunido todo en un sugeto esclamó: tal debieron de ser las perfecciones y las gracias de Helena.

Este mismo método fué el de los escultores griegos, y lo llevaron á tan alto grado en las estátuas de sus héroes y de sus dioses, que el artífice compartió la pública adoracion con la deidad que saliera de sus manos. Gracias á la solidez y dureza de la materia, nos quedan de ellos varias obras, que son un sublime modelo, no solo de proporcion y simetría, sino á mas, de grandiosidad, de decoro y nobleza de actitudes y un dechado de toda especie de bellezas. No solo se observa en ellos la mas esquisita precision en la práctica de las reglas de propor-

cion, sino hasta la suma oportunidad con que tal cual vez creyeron conveniente separarse de las mismas aquellos grandes maestros. Así, por ejemplo, en la estátua de Níobe, que al par de Juno debe ostentar cierta magestad, se encuentran alteradas algunas partes, y se ven mas delicadas y disminuidas en la Vénus, tipo de femenil hermosura. ¿Cuánto no contribuyen en el Apolo de Belvedere las piernas y los muslos de alguna mayor longitud de la que reclama la justa y normal proporcion á comunicar á dicha estátua la esbelteza y agilidad tan propias de la movilidad de ese Dios? ¿Cuánta fuerza no añade al Hércules Farnesio el estraordinario grosor de su pezcuezo, imprimiéndole no sé que tauril aspecto?

Opinion es bastante comun entre pintores, que los antiguos no alcanzaron en las figuras de niños ese grado de perfeccion que resalta tanto en las representaciones de adultos de uno y de otro sexo, y especialmente en las de sus divinidades; no obstante, solo por ver un Amor de Praxiteles fueron á Tespia algunos aficionados; y el mismo artista esculpió despues otro para la ciudad de Paris, no menos célebre que su Vénus Gnidia. Igualmente se sabe que los ángeles de la Gloria de San Pedro Mártir, de Tiziano, fueron sacados de un yeso antiguo. Por lo tanto, nos servirán de modelo las estátuas griegas sea cualquiera el sexo ó edad que representen.

Esta necesidad la hallamos comprobada con el ejemplo del mismo Rubens, quien á pesar de haberse dedicado por lo comun á lo natural, hállanse algunas obras suyas por el estilo antiguo, y aun compuso un tratado sobre la antigua estatuaria y lo que se debe procurar imitarla.

Mas no por lo antiguo se ha de descuidar el estudio del natural, pues para formarse un buen artista tan in-

dispensable es uno como otro , tanto mas , cuando por sí sola la imitacion de las grandes producciones del arte griego comunica al estilo cierta sequedad y dureza de que debe huirse con cuidado.

El artista consumado considerará en sus estudiosas meditaciones tanto las obras de la naturaleza como las del arte ; pero de ningun modo , ó lo menos posible , en el acto mismo de pintar un cuadro : entonces aplicará los conocimientos adquiridos y los esfuerzos del génio ; no como ciertos pintores que conozco , quienes no saben poner mano al pincel sin rodearse de yesos : á uno copian la cabeza , á otro el brazo , á este la pierna , la espalda á aquel , y de diversas partes escelentes vienen á formar una monstruosidad , cosa que no puede dejar de suceder á causa de la desproporcion y de los diferentes fines para que fueron hechas las partes plagiadas. Comparar podemos tales pintores á ciertos literatos que apenas saben escribir dos líneas sin el socorro de numerosa biblioteca.

Concluyamos este artículo encargando muy especialmente el estudio de las proporciones y simetría de los miembros del cuerpo humano , punto de mucha trascendencia en el cabal desempeño del arte que nos ocupa.

DEL CONTORNO.

Este ramo de la Pintura es sin disputa el mas importanto y esencial ; él constituye el fundamento del arte : al mismo tiempo es el mas difícil de todos y requiere una aplicacion mas sostenida y atenta , segun veremos al tratar de la instruccion práctica. Por ahora , poco podemos decir teóricamente de esta parte de la Pintura, de la cual puede afirmarse que así como los colores hablan á

los ojos, el diseño habla á la inteligencia. Por esa misma razon, en concepto de los grandes maestros, hay la misma distancia del colorido al contorno ó diseño, que de la materialidad de los sentidos á la espiritualidad del alma. El célebre Carraccio daba tanta importancia al contorno, que hacia apenas caso de todo lo demás, y la razon de tal aprecio debe de ser que si bien la naturaleza suele mudar el colorido y dar distinta *encarnacion* á los hombres, nunca se vé que en los movimientos de estos obre contra los principios mecánicos de la Anatomía ni contra las leyes geométricas de la Perspectiva al representarlos á la vista, leyes á que está sujeto el contorno. Vemos pues que en punto al diseño no hay falta leve, y así se puede comprender muy bien el sentimiento que entraña la espresion de Miguel Angel á Vassari, despues de haber examinado un cuadro de este príncipe de la escuela Veneciana: *Gran peccato* (esclamó) *che costui non abbia imparato da principio á ben disegnare.*

El campo del diseño es inmenso prescindiendo de que todos los cuerpos de la naturaleza tienen tantas figuras cuantas son las posiciones de que son susceptibles con respecto á la vista, y de que el número de las figuras es el producto de la multiplicacion de todos los cuerpos naturales por la suma de las posiciones que cada uno puede tomar con respecto á un espectador (cifra que verdaderamente asombra); prescindiendo de esto, decimos, y concretándonos simplemente á los objetos mas comunes en la composicion de un cuadro, tales como árboles, flores, peñascos, nubes, figuras de algunos animales, de hombre, etc.; y aun si se quiere estrechando mas el círculo y limitándonos al cuerpo humano; ¿cuánto no hay que considerar y que aprender? Fuerza es hacerse cargo de que aun despues de haber conseguido á

costa de mil afanes trazar el contorno de una figura humana, cuyos miembros tengan la configuracion debida y guarden entre sí una justa proporcion, cosa que ella sola cuesta ya muchísimos años de estudio y de práctica, todavía no se ha hecho mas que llegar á los umbrales del vastísimo edificio. El diseño de dicha figura sufre profundas modificaciones por la edad, el sexo, la condicion y carácter particular que en ella se representa, y tanto en su totalidad como en cada uno de sus miembros, siendo innumerables las posiciones y las inclinaciones ó *escorzos* bajo los cuales puede presentarse á la vista, innumerables son tambien los contornos que el artista debe tener grabados en la memoria para el perfecto desempeño del dibujo en cualquiera composicion que emprenda.

Mas aun: no hay en toda figura contorno ó línea, por pequeña que sea, que no tenga su fin determinado y que no concurra con las demás al objeto que un hábil pintor se propone. Vamos á citar algunos ejemplos que ilustren esta interesante materia. Sin separarnos de lo antiguo, vemos en las estátuas de aquellos siglos, verdaderamente artísticos, tal oportunidad, tal concordancia entre los contornos hasta de las partes mas pequeñas, con la representacion que á cada figura se atribuye, que no podemos espresar la admiracion que esto nos causa. En las estátuas de Júpiter, de Apolo y de Juno vemos el contorno del párpado superior sumamente arqueado, lo cual les dá un mirar abierto y grandioso. Si examinamos en la estátua de Palas esta misma línea, observarémosla menos arqueada y el párpado mas bajo; esta sola modificacion comunica á la Diosa cierta espresion virginal y modesta. ¿Por qué ese idéntico contorno vuelve á formar arco en la Diosa Roma, no obstante ser muy parecida á Palas, y como esta hallarse armada con casco y coselete? Porque

una mirada franca y denodada fué la que con mayor propiedad pudo darse á la dominadora del mundo. La Vénus nos ofrece un ejemplo del párpado inferior poco curvo y algo levantado, y esta ligerísima particularidad en el contorno nos pinta ese deseo anhelante tan propio de la Diosa del deleite. De propósito he elegido para ejemplo una de las líneas mas pequeñas, para demostrar que si en estas pusieron tanto esmero los antiguos, ¿qué no habrán hecho en las otras de mas bulto?

Baste lo espuesto á demostrar que la ciencia del diseño es inmensa, variable al infinito y de la mayor importancia.

DEL CLARO-OSCURO.

Despues del diseño, lo que mas urge examinar es el claro-oscuro. Tambien tiene este su aspecto teórico, tambien es muy esencial su estudio y de muy estensos límites; y aunque no lleva consigo tanta dificultad como el diseño, es bastante difícil y reclama una aplicacion sostenida. Como ya hemos dicho, sus reglas dependen de la Óptica.

Al tratar del claro-oscuro, lo mismo que del colorido y de lo demás que nos falta para completar la esposicion de la teoría de la Pintura, no creo preciso estenderme ni esforzar el razonamiento para evidenciar la necesidad de que formen parte de la instruccion teórica, supuesto que la simple enunciacion de estas materias equivale á una demostracion; pero es tan general la creencia de que con la práctica y la simple observacion hay de sobras para formar un consumado artista, que no puedo resistir al impulso que me lleva á esplanar algo mis aseveraciones.

El claro-oscuro desde luego se nos presenta bajo dos

aspectos: 1.° En su totalidad, ó en el efecto general que el punto luminoso produce en los objetos que se hallan dentro de la esfera de su accion; y 2.° En los efectos particulares que se observan en cada objeto y en cada una de sus partes. De otras dos maneras podemos considerar el claro oscuro, á saber: 1.° En cuanto resulta de la luz recibida directamente; y 2.° En los resultados de la luz refleja y refracta, y en el producto de la mezcla de esas diferentes modificaciones de la luz.

Situacion del punto luminoso.—Aunque la escena que un cuadro representa puede recibir la luz de dos ó mas puntos, pues en efecto, así lo notamos muy á menudo en la naturaleza, no obstante, los grandes maestros solo ponen en sus cuadros un punto, de donde procede la iluminacion total, logrando así mayor efecto, evitando la confusion que ocasiona la contraposicion de luces, y dando mayor unidad, realce y armonía á la composicion.

Este punto, al cual llamaremos *punto luminoso*, puede estar representado en uno ú otro lugar, al arbitrio del pintor, segun el efecto que desee producir. Puede suponerse fuera del cuadro, como cuando se representa que la luz se introduce por una puerta ó ventana, ú otra cualquiera abertura, ó bien cuando en campo libre imaginamos que el sol se halla muy alto, ó la luna si es de noche, etc.; y puede tomarse dentro del mismo cuadro, como al representar dichos astros cerca del horizonte, ó estar la escena alumbrada por una lámpara, una bugía, una llama ú otro cualquier modo de iluminacion, que suponga situado dentro del ámbito de la escena el cuerpo luminoso. En ambas suposiciones, puede este hallarse ó en la izquierda, ó delante de las figuras, ó detrás, ó en el centro, de modo que se halle tras las cercanas al espectador y delante de las que se representan mas lejos; y en todas

estas posiciones pueden los rayos de lumínico caer sobre la escena en direcciones innumerables. ¡ Cuántos recursos no saca el verdadero génio artístico de esta dispositiva variedad en la iluminacion de las obras de Pintura ! Dígalo Rambrand y otros grandes profesores. Pero no es posible dar reglas fijas sobre este punto , y solo al esplicar en una cátedra de Pintura teórica el claro-oscuro pudiera decirse algo en general tocante á los efectos de la luz en cuanto á la fisonomía , por decirlo así , del cuadro : pudiera decirse que comunmente se dá á los rayos luminosos directos una inclinacion de cuarenta y cinco grados sobre el plano horizontal , etc., etc., añadir algo sobre los *rebajados* , presentar ejemplos de diferentes disposiciones en la iluminacion general , esponer en fin cuanto permite esta materia cuya esplicacion en este escrito fuera absolutamente intempestiva.

En cualquier género de composicion es necesario conocer bien los efectos de la luz ; pero en especial donde es menester haber hecho una contínua observacion de la naturaleza es en la pintura de paisajes , género en que descollaron Poussin , el Tiziano y el Lorenés.

Considerados los rayos luminosos en su accion sobre los objetos en particular, y sobre las partes de que estos se componen , hay bastante que estudiar : 1.° En cuanto á las sombras y penumbras ; y 2.° En los accidentes que provienen de la reflexion y refraccion de la luz. Es menester saber que la luz procede siempre en línea recta ; que el punto de que emana puede considerarse como centro de una esfera luminosa , cuyos rayos son divergentes y por esta razon los que caen sobre un cuerpo, segun la figura de este , forman como una pirámide ó cono , cuyo vértice está en el centro luminoso , y la base en el dicho cuerpo , siendo lo que se llama sombra el es-

pacio circunscrito en la prolongacion de los rayos que abarcan la circunferencia del objeto. Debe saberse que los bordes de dicha sombra son mas secos ó marcados, cuanto menos dista del cuerpo que la proyecta, y que á proporcion que la distancia aumenta se ponen los indicados bordes ó contornos de la sombra mas confusos ó indefinidos, constituyendo lo que llamamos penumbra; y nos enseña la Óptica que esto es efecto del leve desvío que los rayos luminosos sufren al rozar con los bordes de un cuerpo, como tambien del cruzamiento en el borde del cuerpo iluminado de rayos procedentes de distintos puntos del cuerpo luminoso. En esto se hallará la razon física de las estensas penumbras que proyecta un objeto que recibe luz de dos ó mas cuerpos luminosos, ó de uno solo, pero de mayores dimensiones que las del iluminado, de manera que convergiendo los rayos reúnense en un foco detrás del cuerpo opaco iluminado, y luego cruzándose dan márgen á una grande penumbra.

Multiplicadísimos accidentes de claro-oscuro resultan de la inclinacion con que hieren los rayos de la luz en una superficie, pudiendo sentarse la regla de que el máximum de claridad, dada una igual cantidad ó densidad de luz, se verifica cuando el rayo hiere á la superficie en direccion perpendicular, disminuyendo proporcionalmente á su grado de inclinacion. Así vemos que en los cuerpos esféricos, pasa el claro-oscuro del claro á la sombra por una degradacion imperceptible, puesto que la curva que forma su periferie solo en un punto es perpendicular á los rayos luminosos y en los demás vá oblicuándose con la misma imperceptible gradacion.

Así observamos igualmente que cayendo la luz directa, por ejemplo, en un hombro, el centro de su superficie se manifiesta claro, y la sombra que en su inmediacion es

insensible vá por grados condensándose hasta la circunferencia. Los resultados de la ley que acabo de señalar varían al infinito; así como al infinito varía tambien la inclinacion ó configuracion de las superficies de los cuerpos ó de las partes de una superficie.

Numerosísimos son tambien los efectos de la luz refleja; sin embargo, todos proceden de una de las leyes mas sencillas de la naturaleza, de la cual ya hemos hablado, á saber: que en un rayo que hiere en un punto de una superficie, el ángulo de reflexion es igual al de incidencia.

Llámase ángulo de incidencia el que forma un rayo de luz con la línea perpendicular al punto de la superficie en que cae el rayo directo, y ángulo de reflexion el que forma el mismo rayo reflejo con la dicha perpendicular. Si esto estudiase el pintor, no veríamos, por ejemplo, dentro de un rio la imágen de la luna, cuando el punto de vista del observador corresponde al centro de un cuadro; el astro nocturno se encuentra á la derecha, y á la izquierda el rio que lo refleja, con otros desatinos que con harta frecuencia notamos, por ignorar las leyes de la reflexion de la luz.

Sin embargo, no es esta la mayor dificultad; lo que exige suma atencion es cuando un punto iluminado se encuentra en cierta posicion con respecto á otro que se halla en la sombra, de modo que el ángulo de reflexion de la luz segun la ley dicha, deba caer sobre este que está en la sombra, pues entonces recibe la luz reflejada, que hiriendo en unos puntos, y en otros no, segun la disposicion de la superficie, produce los resultados mas diversos, bien que fijos ó matemáticos, segun la sobredicha ley de Óptica.

Como veremos luego al tratar del colorido, no solamente en el caso que acabamos de indicar refleja el

cuerpo iluminado la luz ó claridad, sino tambien su propio color, del cual tiñe al cuerpo que hiere en la reflexion; así á un hombre colocado junto á una pared de color verde, segun como en ella dé la luz, le tiñe de verde el rostro ó los vestidos.

Ya se sabe lo que se entiende por refraccion del fluido luminoso: al tratar de la Óptica dijimos que bastaba al pintor estudiar los efectos de la refraccion del lumínico en el aire y en el agua. Ahora añadimos que debe estudiar los que resultan de su paso al través de los cuerpos diáfanos ó semidiáfanos, como son las hojas de un árbol, un entoldado de lienzo, bajo de los cuales haya figuras ú objetos iluminados, etc., ó el claro-oscuro de objetos puestos en los últimos términos de un cuadro en que la capa estensa del aire, que se supone interpuesta entre ellos y el espectador, los hace ver por medio de rayos que la han atravesado, y los presenta con un claro-oscuro confuso, pero sujeto á sus leyes particulares que constituyen la Perspectiva aérea.

COLORIDO.

Tanto la parte de la teoría de la Pintura que hace relacion al diseño, como la que trata del claro-oscuro, siendo dependientes de leyes fijas, y algunas de estas matemáticas, ponen al artista en cierta sujecion que no le permite hacer campear los antojos de su génio, el cual sin embargo queda libre (y no es poco esto), para elegir la colocacion del punto de iluminacion. Pero en el colorido, como quiera que la naturaleza ofrece una inmensa variedad, deja un campo mas vasto á la imaginacion, bien que al mismo tiempo requiere un gusto mas acendrado para escoger entre tantos coloridos el mejor y

mas propio del objeto que uno se propone. Es el colorido una de aquellas partes de la Pintura en que cada artista por decirlo así, marca el sello de su génio. El pintor de alegre carácter, de temperamento sanguíneo, representa sus composiciones á la luz del dia, con colores vistosos; la encarnacion de sus figuras es rubicunda y rutilante, todo respira ensanche y desahogo; todo lo contrario se nota en el pintor de temperamento bilioso, de triste y adusto génio, quien envuelve sus figuras en la oscuridad y en estensas masas de sombra, y adopta un colorido igualmente sombrío; esto aun teniendo presente que el colorido debe estar en armonía con el asunto de la composicion de un cuadro.

Tanta es la analogía que media entre el claro-oscuro y el colorido, que es imposible hablar de este sin volver á decir algo del primero; y ambos de consuno concurren á producir el efecto que el artista ha imaginado. Así vemos, por ejemplo, que en una composicion, en que entran varios grupos de figuras, el pintor que conoce el arte, evita la confusion que resultaria de su número, usando con habilidad del claro-oscuro y del colorido, haciendo que el colorido general del primer término, ó del primer grupo de figuras, sin formar completa contraposicion con el del segundo, se diferencie sensiblemente, y el de este lo mismo con respecto al del tercero, y deja caer en ellos las luces y las sombras en agradable alternativa (1).

A mas de estudiar algunas reglas tocante al colorido general de un cuadro, haciendo que siempre sea análogo al asunto representado, que sea natural, que no asome

(1) In picturis alios horrida, inculta, abdita et opaca; contra alios nitida, lœta, collustrata delectant.

Cicer.—Orator. n. 1.

afectacion, etc., etc., convendrá adquirir algunas instrucciones para el colorido particular de las figuras, trajes y demás objetos.

Relativamente á la encarnacion de las figuras, lo primero ha de ser verosímil, es decir, que no tenga un guerrero las carnes de una doncella, un niño las de un anciano, ni un inglés las de un español; porque cada sexo, cada edad, cada clima, cada condicion social imprime un colorido particular y distintivo. Todavía hay mas: es la naturaleza tan inagotable en punto á colorido, que aun entre veinte doncellas, por ejemplo, de la misma edad, de igual condicion y patria, apenas se hallarán dos cuya encarnacion sea idéntica, y lo mismo debemos decir de los hombres, circunstancia que si el artista sabe aprovecharla dá á sus figuras una deleitable variedad.

Si observamos con atencion una persona cualquiera, notamos que su colorido, si bien en todo el cuerpo conserva un tono general, se modifica en diferentes partes; así el de la cara diferénciase del del tronco, el de la espalda no es idéntico al del pecho y vientre, ni el de los muslos al de los piés, y aun debajo de las sombras aparece el colorido general modificado por los varios grados de densidad de las mismas. Todo esto es preciso que recapacite el que aprende el arte, haciendo un estudio contínuo y profundo de la naturaleza, y se convencerá de que el objeto de dicho estudio es inagotable.

¿Y qué se dirá si añadimos lo que cualquiera puede haber observado, es decir, que en una misma cara se notan mil matices sobre un colorido fundamental? En efecto, las mejillas, la frente, la nariz, el menton, cada faccion tiene su matiz emanado de la entonacion del colorido cardinal. Las dificultades que de esto nacen diariamente, las palpan los que se dedican á pintar retratos.

La eleccion de los colores para los ropajes, colgaduras y demás objetos de un lienzo, requiere muchísimo gusto, para que sin apartarse de lo natural, sin faltar á la propiedad, arregle y dé tal disposicion el pintor á los colores, que hieran plácidamente la vista, siendo para los ojos una verdadera armonía, cual lo es una feliz y oportuna combinacion de sonidos para un oido delicado. Alguna vez podrá ser conveniente el inmediato contraste de dos colores antagonistas, como del blanco con el negro (y disimúlesenos que los llamemos colores), del azul fuerte con el rosado claro, ú otras; pero lo mas comunmente conviene que los colores se *diversifiquen*, y no que se contrapongan (1).

Para modelo de colorido, el mejor es la naturaleza; pero no puede prescindirse del estudio detenido de los mas sobresalientes coloristas, tales como el Ticiano, Rubens; quienes alcanzaron tal grado de delicadeza y perfeccion, que no se encuentran palabras para ponderarlo dignamente. En los lienzos de Basano se aprenderá la soltura y desembarazo de los toques; en los pintores de la escuela Lombarda la frescura y morbidéz del colorido, etc. Pero deben escogerse los cuadros bien conservados, ó tener al menos bastante criterio para hacer abstraccion de las injurias del tiempo sobre los colores, pues no hay pintura que se libre de ese inevitable menoscabo.

Ya hemos dicho ser la naturaleza el mejor objeto de estudio, y tal vez fuera utilísimo establecer una clase *de natural* para el colorido, así como en la Escuela de nuestra Ilustre Junta de Comercio se halla establecida para

(1) In quo diversi niteant cum mille colores
Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit
Usque adeo quod tangit idem est tamen ultima distant.
Ovid.—Metam. lib. VI.

el diseño y claro-oscuro ; de esta suerte aprenderíase esa frescura, esa vida y elasticidad de la encarnacion natural, con todos esos matices de un mismo color que se observan en diferentes partes del cuerpo, ora la piel cubra inmediatamente al hueso, lo que la comunica cierto lustre como en las articulaciones, ora cubra una masa de gordura que la dá pastosidad, etc., etc.

Sobre cuanto acabamos de esponer tocante al colorido, pueden darse algunas reglas; lo que no puede hacer ningun maestro es comunicar al alumno el gusto delicado que sabe adaptar los colores á las circunstancias, y al que naturalmente place lo mas bello, de donde resultan bellas tambien las producciones de quien lo posee.

PLIEGUES.

Cuando el pintor ha estudiado con el mayor ahinco al hombre desnudo, estudio fundamental, pasará á considerarlo vestido, pues es el modo como lo vemos en la sociedad y casi en cuantas escenas lo reproduce el arte. No existe al parecer cosa mas variable y arbitraria que los pliegues ó dobleces que en un ropaje se forman puesto de uno ú otro modo, en esta ó aquella disposicion ; y sin embargo, tambien depende de leyes fijas y determinadas. Así pues, siendo iguales las causas y las circunstancias, puestos dos ropajes en idéntica disposicion, resultarian el mismo número, arreglo, tamaño y direccion en los pliegues, y aun cada pliegue en particular, reconoce cuatro géneros de causas que concurren á determinar las circunstancias de su formacion, estas causas obran en sentido contrario, y son : 1.ª La pesadez, ley que impele á todo cuerpo hácia el centro de la tierra, ó en otros términos, aplicándolo á nuestro objeto, el peso de la ropa

en los diferentes puntos que forman los dobleces. 2.ª Los puntos de apoyo ó de sostenimiento del mismo ropaje, que casi siempre son mas de uno. 3.ª La fuerza de compresion; y 4.ª La cohesion del tejido. La pesadez obra siempre en una misma direccion perpendicular á la superficie del suelo (suponemos la horizontal); á mas, obra en todos los puntos del ropaje, siendo su fuerza proporcional á la densidad y materia del tejido. Así, en todo ropaje no hay una hebra, una molécula siquiera que no tenga una tendencia contínua á caer. La segunda causa que contribuye á la formacion de los pliegues consiste en los puntos de apoyo. Estos son de varias especies: unos pueden llamarse *de atadura*, ó *de sostenimiento*, como por ejemplo, una cortina ligada ó sostenida en el techo, y estos puntos obran en direccion opuesta diametralmente á la de la pesadez; otros son puntos propiamente de apoyo, y tienden á desviar el pliegue de la direccion de su pesadez, como un pliegue de una túnica que empieza cayendo perpendicular, y en medio de su trayecto encuentra la rodilla, el codo, ú otra prominencia de la persona que la viste, que empujándolo, oblígalo á mudar de direccion y aun de forma, ó tal vez lo divide en dos ó mas, y como el pliegue roza ó se apoya, por esto llamo de apoyo á estos puntos, y como tales considero todos aquellos obstáculos que encuentra un doblez durante su trayecto desde el punto en que nace hasta aquel donde fenece, é incluyo entre ellos hasta el aire encerrado bajo los pliegues y abolladuras, el cual con su elasticidad constituye un punto de apoyo. La tercera causa que modifica, ó forma ó multiplica los pliegues, hemos dicho que es la compresion; y por tal entiendo la producida por todo cuerpo ú atadura, que abrazando uno ó mas pliegues en algun punto de su estension ejerce en ellos una compre-

sion mayor ó menor; así por ejemplo, un cíngulo ó faja comprime los que nacen en la parte superior de una túnica al rededor del cuello, y que terminan en la parte inferior, ó en la orla, de manera que la compresion los divide en dos sistemas de pliegues. Lo mismo se observa en el lazo que estrecha la onda en una colgadura; en fin, en este género de causas entra cuanto ejerce una compresion cualquiera en un ropaje. Por último, la densidad y naturaleza de los tejidos modifica sobremanera la disposicion, arreglo, forma y direccion de los dobleces, en términos que sin mas que con su arreglo y forma cuando están dispuestos artísticamente, desde luego se conoce si representan un tejido de lana, de seda, de gasa, de buriel, ó de batista, ó de otra cualquiera estofa. A la densidad es proporcional la cohesion ó rigidez de un tejido, y de ahí se presta mas ó menos á la formacion de los pliegues.

Sobre tales datos pueden establecerse algunas reglas, que por no ser prolijo en asunto de sí ya tan estenso pasamos por alto, pero que fácilmente comprenderán con algun estudio.

La grande habilidad del artista estriba en que la forma de los miembros cubiertos por un ropaje se trasluzca ó se adivine por la forma y disposicion de los pliegues (1), evitando que estos parezcan llenos de aire, ó avejigados.

No se prodigarán ni se escasearán los dobleces, sino que se observará un término conveniente, y sobre todo se arreglará su número á las causas que dejamos apuntadas. Sucede regularmente que de un pliegue grande ó principal nacen otros, como nacen las ramas del tronco

(1) Qui ne s'y colle point, mes en suive la grace,
Et sens la serrer trop la caresse et l'embrasse.
MOLIERE.—*Gloire du Dôme de Val de Grace.*

de un árbol, las cuales se subdividen en otras menores, ó como un riachuelo á veces se destría en una multitud de arroyos. De todos modos, se trazarán con soltura y desembarazo, y segun en qué circunstancias, con nobleza ó magestad; pues hay casos en que la duplicatura de los ropajes es susceptible de una significacion particular.

Algunos antiguos profesores acostumbraban diseñar primero desnudas las figuras, y en seguida íbanlas vistiendo, del mismo modo que principiaban por dibujar el esqueleto, y luego iban cubriéndolo de las carnes, y esto me parece muy útil para hallar el verdadero arreglo de las ropas. Por esto los antiguos estatuarios vestian sus figuras con sobresaliente gusto, gracia é inteligencia, segun lo demuestra en especial la estátua de Flora, desenterrada en Roma el siglo pasado. Sin embargo, al estudiar las estátuas antiguas hay que notar que para mostrar mejor su habilidad en el arte de arreglar los pliegues y trazar mejor la configuracion de los miembros cubiertos por ellos, los hacian muy delgados y como *mojados*, y esto debe tenerse presente para no caer en la sequedad propia de dichas duplicaturas. En esto debe huirse del amaneramiento y no separarse de lo natural, elijiendo de este lo mejor, y tal combinacion de pliegues, que al paso que esté arreglada á las fuerzas con que obra cada una de las causas esplicadas, sea la mas graciosa y elegante posible.

DE LA ESPRESION DE AFECTOS.

Con el mas completo conocimiento del diseño, del claro-oscuro, del colorido, en una palabra, de todo cuanto hasta aquí dejamos espuesto, todavía el artista solo pro-

dujera una obra fria é inerte, si ignorase el arte de la espresion, sin la cual la mas perfecta figura solo es un cuerpo inanimado. Muchos solamente entienden por espresion de afectos la manifestacion de las pasiones del alma por medio de los diversos movimientos del cuerpo, y en especial de los músculos del rostro; pero es preciso no circunscribirse á tan limitado círculo, porque el arte de la espresion es mucho mas vasto, tanto por los innumerables afectos que son susceptibles de una manifestacion material, como por los numerosos modos de manifestarse.

Naturalmente, pues, esta materia se divide en el tratado de los afectos ó *psicología*, y en el de las manifestaciones ó *mímica*.

Al principio tuve intencion de reservarme hablar del primero de estos tratados, cuando esponga la educacion puramente literaria; pero á fin de no hablar dos veces sobre un mismo asunto, y por otra parte, siendo la ciencia de los afectos inseparable de la de sus manifestaciones, espondré brevemente algunas ideas sobre entrambas.

Al trazar una figura, el artista debe saber el génio ó carácter que le atribuye la Historia, suponiendo que á la Historia pertenezca, ó el que le dá él mismo siendo de pura invencion; supuesto que segun el carácter del individuo toma este ó el otro giro una misma pasion ó afecto: debe tener un profundo conocimiento del corazon humano y de los sentimientos del alma para saber apreciar qué afectos pueden escitar en ella estas ó las otras circunstancias; y en fin, no deberá ignorar nada de cuanto es capaz de modificarlos, como es el influjo de la edad, del sexo, del temperamento y de las condiciones especiales de cada persona.

No se limitirá el artista al estudio de las pasiones fuertes ó vehementes, como por ejemplo, el furor, los celos, la venganza, la risa, el llanto, etc., sino hasta de los afectos mas ligeros y delicados producidos por la presencia de un objeto ó de un hecho cualesquiera. Todas las pasiones del alma pueden reducirse á dos clases, á saber: pasiones *exaltantes*, y pasiones *deprimentes:* las primeras exaltan no solamente el ánimo, sino hasta la economía material del hombre; apresuran el curso de la sangre, dan vigor á los latidos del corazon, comunican viveza al gesto y á los movimientos, inflaman los ojos, ensanchan la respiracion, en una palabra, en esta clase de afectos todo es aumento de vida, de fuego, de animacion. Sin embargo, cada hombre manifiesta á su peculiar manera ese fuego y exaltacion. En la enseñanza de esta parte de lo teoría artística deben esplicarse una por una estas pasiones exaltantes, con su manifestacion característica, y las modificaciones que recibe de las circunstancias individuales que dejamos señaladas. Todas las pasiones resultan del *amor* ó del *odio*, del *placer* ó del *dolor*, en alto grado, ya sean exaltantes ya deprimentes. Estas últimas producen efectos contrarios á las primeras: el rostro se contrae, la sangre se retira de él y su curso queda deprimido, los movimientos son lánguidos y en todo el individuo se trasluce una postracion de fuerzas muy notable.

Los afectos del ánimo (y entendemos por tales aquellos sentimientos é impulsos que no tienen bastante vehemencia ó intensidad para llegar al grado de *pasion*) nacen así mismo de dos fuentes: de la *complacencia* y del *disgusto;* ó bien del *deseo* y de la *repugnancia*. En efecto, en el hombre no obra objeto alguno capaz de hacer impresion en él que no produzca alguno de los anunciados sentimientos, bien que á veces en grado casi impercepti-

ble : así por ejemplo , la *modestia* ofrece á veces ligerísimo *disgusto* ó repugnancia de ciertos objetos , lo que obliga á la persona modesta á bajar la vista , sonroseándose sus mejillas ; del mismo modo la benevolencia es un *deseo* de hacer bien , la admiracion un placer , y lo mismo decimos de los demás afectos del ánimo.

El artista , empero , no habrá de contentarse con el estudio de las pasiones y afectos ; sino que estudiará tambien las virtudes y los vicios , elementos que constituyen el carácter ó la índole del personaje, y que tienen asímismo una espresion particular. Artísticamente hablando , los distinguiremos de las pasiones y afectos en que la manifestacion esterior de estos es momentánea y se espresa por un conjunto de movimientos , gestos y actitudes mas ó menos pasajeros , cuando los caracteres , al contrario , presentan al esterior un sello indeleble , rasgos fijos y constantes , y mas bien dependen de la forma que del movimiento.

Dejemos sentado que las cualidades morales del hombre quedan marcadas y declaradas en su organizacion física , pues ya dijo allá en su tiempo Galeno : *Mores temperamenta sequuntur* ; y un autor moderno , el sublime *Cabanís* ha puesto esta verdad en evidencia en su admirable obra *De las relaciones de lo físico con lo moral en el Hombre*.

No nos compete indagar el orígen de estas relaciones, ni hacer un estudio minucioso y completo de los temperamentos , buscando qué sistema de órganos predomina en cada uno , ó qué estructura ó constitucion particular los caracteriza , bástale al pintor conocer las señales esternas de cada temperamento ; que el sanguíneo , por ejemplo , ofrece un cutis blanco , sonrosado , los ojos vivos y animados , los cabellos castaños y no muy re-

cios, etc.; que el bilioso presenta una piel morena y seca, el pelo regularmente negro y muy fuerte, el cuerpo velludo, la tez del rostro amarillenta, y verdosa ó aplomada particularmente en torno de los ojos, cuyo mirar tiene cierta opacidad, y así de los demás temperamentos. Sin embargo, no puede ignorar ninguna de las pasiones, ninguna de las virtudes ni de los vicios, ninguna de las inclinaciones é instintos á que cada temperamento es propenso, ó que en general los caracterizan; solo asi guardará propiedad en la representacion de personajes, ora sean históricos, ora de pura invencion. Sepa que el hombre de temperamento sanguíneo es amigo de placeres, verboso, pronto, irascible, inconstante, etc.; que el bilioso es predominante, ambicioso, tenaz, disimulado, vengativo, tan constante en la amistad como en el ódio, que el linfático es calmoso, frio, perezoso, etc., y así debe enterarse de las circunstancias morales de todos los temperamentos, lo mismo que de las que resultan de sus continuaciones, ó de los temperamentos mistos é *idiosincracias*.

Aquí viene al caso hablar de dos artes que si bien no están del todo admitidas en el mundo científico, basta que lo sean por algunos sabios para que tratemos de ellas: hablamos de la *Fisiognomía* y de la *Frenología*; y con especialidad de la primera.

Prescindiendo de la mayor ó menor certeza de las reglas fisiognómicas, ello es cierto que acostumbramos atribuir á tal ó cual conjunto de facciones estas ó aquellas virtudes, estos ó aquellos vicios, ó tal ó cual carácter. Jamás al presentársenos un hombre de frente alta y espaciosa, de ojos bien delineados, de nariz aguileña, de labios suavemente contorneados, de menton redondeado y algo prominente, jamás, decimos, le podremos tomar por un hom-

bre grosero ó de bajos instintos; nunca dará un pintor semejante fisonomía á un carcelero, á un verdugo ú otro hombre de ínfima condicion; y al contrario, jamás tomaremos por noble al que veamos con frente baja y estrecha, nariz roma, boca grande y rostro achatado.

Que los hombres de talento ó de génio están dotados de espaciosas frentes, cuyas dimensiones y conformacion difieren de un modo muy visible de los que presentan los hombres rudos y sándios, es observacion muy antigua y que cualquiera puede hacer todos los dias. Así tambien hallamos muy marcada en general la fisonomía de los avaros, con su nariz afilada, sus labios sutiles, su tez pálida, etc.; la de los soberbios vémosla caracterizada por su mirada de soslayo, por la oblicuidad de la boca, que baja mas de un lado que del otro junto con el carillo correspondiente, posicion que persevera algo aun cuando no se halla en actividad la pasion que la produce. Por último ejemplo presentaremos el envidioso, con su tez amarillenta, su rostro demacrado, sus ojos aplomados y su mirada oblícua.

No hay pasion que no tenga su lenguaje peculiar en la disposicion de la fisonomía, y cuando el individuo se vé tan dominado por alguna que llegue á constituir la base de su carácter, la repeticion de unos mismos movimientos en los músculos de la cara, llega al cabo á modificar las formas, á producir arrugas indelebles, de todo lo cual resulta la espresion fisiognómica; pues ya es sabido que el ejercicio continuado de un sistema de músculos aumenta al fin su volúmen y altera sus formas.

Tocante á la *Frenología*, no puede dejar de ser su estudio muy útil al artista. No me atreveré á afirmar que la ciencia frenológica sea enteramente exacta en todos los pormenores con que la establecieron Gall, Spurzeim,

Combe y demás autores; pero no vacilo en creer ciertos los principios en que descansa, muy conforme con la naturaleza la division del celebro en las tres regiones *animal, moral* é *intelectual*, y exacta la demarcacion á cada una señalada; me parece probado que el predominio de cualquiera de estas regiones se manifiesta por un mayor desarrollo en los puntos correspondientes del cráneo, desarrollo que altera la configuracion general de la cabeza. Oblígame á creer cierta la Frenología el haberla abrazado hombres eminentes por su saber, como Brussais y otros, á quienes no es posible tachar de crédulos, puesto que al principio fueron sus mas vehementes impugnadores; oblígame á creerlo las esperiencias de tantos y tan esclarecidos autores como á ella se han dedicado, y por fin, me obliga igualmente á ello ver que los antiguos escultores á tal punto llevaron su estudio de la naturaleza, que produjeron las cabezas de sus estátuas arregladas á los principios frenológicos, si bien no tuviesen de esta ciencia la mas remota idea. Así, hallamos en las estátuas de Hércules y de los gladiadores abultada la region postero-inferior de la cabeza, donde la Frenología coloca los órganos de los instintos animales, resultando una cabeza muy nutrida en dicho sitio; en las estátuas de Minerva, de Esculapio, etc., la region intelectual ó la frente tiene un aspecto y conformacion verdaderamente frenológica, y así pudiéramos multiplicar otros ejemplos, que no dejan duda sobre la verdad de nuestros asertos. Por último, si al lado de todo lo dicho pudiesen añadir un átomo de autoridad mis humildes observaciones, diria que ellas me han convencido mas y mas de la verdad del arte frenológico.

No se entienda que al pintor deba aprender la Frenología porque hayan de ser juzgadas frenológicamente sus

figuras, sino porque tales modos de configuracion en las cabezas les comunican el aire y la espresion propios, y causan determinada impresion en quien las observa, bien que este ignore absolutamente de que proviene.

Tanto lo concerniente á la espresion de los afectos, como á la Frenología, constituyen dos tratados de no poca estension, por lo que solo hemos apuntado algunas especies en obsequio de la brevedad. Pero aun suponiendo que la esencia de los afectos sea perfectamente conocida, que se esté enterado de todos los casos y circunstancias capaces de promover uno ú otro afecto, pasion, ó siquiera leve sensacion, nada hubiera adelantado el artista, si ignorase el modo como se manifiestan al exterior; y de esta segunda parte voy á tratar con todo el laconismo que me sea posible.

Las pasiones, afectos, génios y demás, se manifiestan esteriormente por medio de la fisonomía, por las actitudes, y hasta si se quiere por el corte y colores del vestido, con otras nimiedades, pues ningun hombre melancólico viste colores alegres, y vice-versa, á ninguna persona de génio alegre y bullicioso agradan colores oscuros.

Casi ha pasado á proverbio, que es el rostro espejo del alma (1): muchos autores, entre ellos el célebre Le-Brun, han tratado de describir los varios accidentes producidos en los músculos del rostro por los afectos: el alumno debe estudiarlos, y el maestro esplicárselos con toda la escrupulosidad y detalles que reclama tan delicada é interesante materia; pero sobre todo gran maestra es

(1) Omnis enim motus animi suum quemdam à natura habet vultum, et sonum, et gestum, et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi imfidibus ita sonant ut à motu animi cumque sunt pulsæ..... Ili sunt actori ut pictori expositi ad variandum colores.

Cicer.— De Orator. lib. III. n. 57.

en esto tambien la naturaleza. Son á veces tan ligeras las diferencias que en su manifestacion ofrecen las pasiones hasta las mas opuestas, que es precisa una observacion profunda para saber debidamente apreciarlas: tal se observa entre la risa y el llanto (1). Una sola mirada entraña en ciertos casos todo el ódio, toda la envidia, toda la saña, ó al contrario todo el cariño y afectuosidad que cabe en un pecho humano: un leve movimiento de los labios, segun cual sea, espresa el mas profundo desden y menosprecio, ó la malicia mas refinada, ó el mas colmado placer; en una palabra, todos los sentimientos y todos sus matices ó grados tienen su correspondiente espresion en la fisonomía, y no solamente en esta, sino en todos los miembros del cuerpo, los cuales han de estar perfectamente acordes en la manifestacion de los afectos. Bajo este aspecto, puede decirse que es el cuerpo semejante á una grande orquesta, en la que si todos los instrumentos que la componen ejecutan por un mismo tono y compás, aunque cada cual siga distintas notas, resultan mil consonancias y una deleitable sinfonía; pero que uno siquiera desentone ó pierda el compás, y no habrá oidos que sufran tal desconcierto: de la misma manera á unos ojos inteligentes se les hace intolerable que un miembro ó faccion no concuerde con los restantes en la espresion de los afectos del alma.

(1) Cuentan que hallándose Pedro de Crotona pintando *la edad de hierro* en una estancia del palacio Pitti, delante del gran Fernando II, como viese este que acababa de pintar con vivísima espresion un niño que lloraba, esclamó: «¡ Oh y qué bien llora este niño !» A lo que el pintor contestó: «¿ Quiere ver V. A. con qué facilidad pasan los niños del llanto á la risa? Luego vá á verlo.» Y tomando el pincel, hizo que las comisuras de los labios, que se encorvaban hácia abajo, formasen una curva en contrario sentido y subiesen algo, y con solo esa pincelada parecia reir el niño desechamente. Bajó otra vez las comisuras, y el niño volvió á llorar.

Los ademanes tienen una significacion tan enérgica, que á menudo uno solo constituye un rasgo que entraña todo el carácter, las pasiones y hasta la historia entera de un personaje. Bruto cubriéndose la cara con la toga cogida en una mano, y dando con la otra estendida la órden de decapitar á sus hijos al sayon, muestra con este simple ademan al padre luchando con los deberes del heroismo republicano, y al adusto tribuno combatiendo y al fin venciendo los naturales sentimientos de paternal ternura. Dice el célebre y penetrante Lavater, que el hombre que se planta con las piernas abiertas, erguida la frente y las manos cruzadas en los lomos, no puede dejar de ser un fátuo y de tener altaneras pretensiones. Aquel que habitualmente lleva una mano metida en el abrochamiento del frac ó levita, y apoyada la otra en el dorso (actitud característica de Napoleon), espresa cierta mezcla de nobleza, de hábito de mando y de espíritu meditabundo. Por este estilo hay otros infinitos rasgos que por sí solos pintan, por decirlo así, un drama. Pero lo mas comun es que todos los miembros, ó á lo menos su mayor parte, concurren con la fisonomía á la espresion de un afecto, ó de las circunstancias en que el personaje se encuentra.

Es menester no olvidar que un afecto mismo, habla, digámoslo así, de un modo distinto, segun la edad, el sexo, el temperamento y génio del individuo, y que tambien varían la espresion las circunstancias. Así por ejemplo, supongamos un hombre que sorprende á otro en el acto en que está violando á una tierna doncella; si el primero es persona virtuosa, se horroriza y se llena de indignacion; pero si á mas es un pariente, ó el padre de la víctima, en este caso se abalanza furioso á vengar el ultraje. De manera que debe un buen pintor estar enterado

á fondo de todas las interioridades del corazon humano, y conocer los movimientos de sus fibras mas recónditas ó mas sensibles.

Tambien los objetos accesorios se arreglarán á la significacion ó espresion total ó general del cuadro. Nadie ignora que hasta los objetos inanimados tienen su particular espresion: que el ciprés, por ejemplo, infunde tristeza, la luna melancolía, etc. Todo tiene su significacion; el color y disposicion del celaje, el carácter arquitectónico de los edificios, en una palabra, cuanto forma lo que en lenguaje moderno llaman *color local*, dispone el alma á recibir determinadas impresiones.

Entre los Griegos fué muy celebrado Arístides, por la espresion de sus pinturas; así como tambien se ponderó bajo el mismo concepto la *Medea* de Timomaco, despedazando á los hijos. Grandes maestros de espresion fueron entre los modernos el Dominiquin y Pusino, como lo atestiguan la *Comunion de San Gerónimo*, la *Muerte de Germánico* y la *Degollacion de los Inocentes*. Pero en esta parte, como en muchas otras, descuella sobre todos Rafael de Urbino; sus pinturas no solo hablan á la vista, sino al entendimiento y al alma, de modo que nunca los estudiosos podrán admirar bastantemente las obras de este artista divino, en especial el *Martirio de Santa Felicidad*, la *Magdalena en casa del Fariseo*, la *Transfiguracion*, y *José interpretando los sueños de Faraon*.

En la espresion consiste la última perfeccion del arte; pero esta debe ser natural y huir sobre todo de la afectacion ó de la exagaracion, lo que suele ser el escollo en que se estrellan la mayor parte de los pintores.

DE LA INVENCION Y DISPOSICION.

Aunque pudiéramos hacer algunas observaciones sobre otros puntos concernientes á la teoría de la Pintura, no lo consideramos absolutamente necesario. No obstante, en una cátedra nada deberia olvidarse de cuanto pertenece á la teoría del arte. Los ramos que dejamos indicados son los principales, y por ahora los considero suficientes. En ellos hemos imitado al general que antes de dar una batalla vá disponiendo y arreglando los preparativos mas conducentes al logro del triunfo; así, lo dicho hasta aquí tiende á poner al que aprende el arte en disposicion de levantar el vuelo cuando se crea con fuerzas suficientes para triunfar de las dificultades y producir obras de propia invencion.

Entendemos por invencion la concepcion de objetos verosímiles, propios del asunto que se intenta representar, y al mismo tiempo que sean selectos, y los mas capaces de escitar en el espectador deleite, maravilla y conmocion; en términos que le parezca no que lo que tiene delante es la simple imágen representativa de algun hecho ó de algun objeto, sino que está contemplando el hecho ó el objeto mismo en toda su natural realidad, en su mayor grado de belleza y perfeccion. Decimos objetos verosímiles, y no verdaderos, puesto que la verosimilitud es la verdad en las artes de imaginacion. La realidad desnuda, con todos sus defectos é imperfecciones pertenece al naturalista y al historiador, mientras que el pintor, á semejanza del poeta, la exorna, la perfecciona y la reviste de la mas sublime idealidad, fingiendo los objetos, no como son, sino como deben ser segun el tipo de belleza universal.

La invencion consta de varias partes, como son: eleccion del asunto, invencion de los personajes que en él deben entrar y de los accesorios á la accion principal que se trata de representar en el lienzo, y luego la invencion particular de cada figura, de su posicion, actitud, espresion y demás.

Siempre que esté al arbitrio del artista la eleccion del asunto, debe buscarlo que en sí encierre cierta poesía, que sea el mas propio para llenar el objeto de toda Pintura, el cual consiste en deleitar y conmover; así se buscará un argumento en que el pintor pueda desplegar todo su arte, tanto en el dibujo, como en el claro-oscuro, espresion de afectos, etc.; sin echar en olvido el consejo que dá Horacio á los escritores sobre que midan el asunto de la composicion con sus fuerzas.

Sumite materiam vestris qui scribitis equam viribus...

Consejo que viene de molde tambien al que emprende alguna obra de Pintura.

Una vez elejido un asunto que reuna las circunstancias que acabo de indicar, es decir, que sea poético, agradable y proporcionado á las fuerzas del artista, este debe saber elejir para representarlo el *momento* en que es capaz de producir un efecto mayor. En esta parte el poeta lleva una inmensa ventaja sobre el pintor, supuesto que al describir un hecho, un paisaje, ú otro asunto cualquiera, puede empezar por donde mejor le place, y esponer una despues de otra las circunstancias acontecidas en distintos tiempos, narrar la accion desde el principio hasta el fin, y preparar por grados el ánimo del lector á recibir una vehemente impresion en el momento principal. Si describe la salida del sol, por ejemplo, puede ya empezar con los primeros vislumbres de la al-

borada y describir sucesiva y gradualmente todos los progresos, todos los matices por que pasa un paisaje hasta presentar la esplendorosa iluminacion de la naturaleza; puede pasar del mar á las florestas, al firmamento; de los celajes, al murmullo del arroyo, al susurro del céfiro, al canto de las avecillas, y terminar con una bendicion al Criador de tantos bienes.

Estos recursos al pintor le son negados; solo puede representar un instante y una sola combinacion de objetos, la cual, por complexa que sea, dista mucho de la descripcion poética, y sus límites son tan estrechos como el area del cuadro; así pues, ¡ qué tino, qué criterio, no ha de exigir la eleccion de ese instante!

Sin embargo, puede ser tal la oportunidad y el arte con que se haya elejido y representado dicho instante, que en él y en la espresion de las figuras el espectador llegue á adivinar algo de lo que antes de este instante ha sucedido y de lo que despues vá á suceder.

Antes de poner mano en el pincel, el artista debe meditar y considerar bajo todos aspectos y por espacio de muchos dias el asunto que se propone representar en el lienzo; primero medítelo en su conjunto, luego en sus partes ó elementos, y hasta en los mas nímios pormenores; trace mil bosquejos; reflexione en el diseño, en el claro-oscuro, en el colorido, en la espresion, en los efectos, en la iluminacion tanto general como particularmente; en una palabra, no dé en el lienzo ni un rasgo, ni una pincelada que primero no la haya madurado en la mente. No hará como algunos que empiezan diseñando una figura *á lo que saliere,* esperando que las primeras líneas les inspiren el giro que han de dar á las segundas y estas el de las sucesivas, de modo que luego la obra puede decirse mas bien engendrada por el acaso que por el pintor;

á semejanza de aquellos versificadores que esperan que el consonante los guie, y arrastrados por él ensartan una idea en que nunca pensaron, lo cual si rarísima vez sale bien, comunmente resulta un desatino. Ya dijo Quevedo:

¡Oh ley del consonante, á qué no obligas,
A decir que son blancas las hormigas!

En la invencion ó mediacion del asunto el artista tendrá presentes varias circunstancias. En primer lugar se supone que siendo el principal objeto de toda produccion artística mover y deleitar, para lo primero se hallará el pintor dotado de un profundo conocimiento del corazon humano, y sobre este conocimiento dispondrá el asunto que vá á desempeñar de manera que interese y cause la impresion mas enérgica de que es capaz. Esto se lo enseñará su propia sensibilidad, cualidad indispensable en un pintor, por cuanto quien no siente con viveza nunca conmoverá á los demás. Para deleitar, dotado el pintor, como tambien le suponemos, de buen gusto, sabrá hacer que su obra reuna *unidad*, *variedad*, *claridad*, *armonía* y *propiedad*. Por unidad se entiende que no represente mas que un hecho, al cual, como bácia un centro, tiendan los personajes todos y hasta los accesorios de una composicion, y contribuya cada cual á dar mayor realce al objeto ó fin que el pintor se ha propuesto. La *unidad* no es incompatible con la *variedad*, como á primera vista pudiera parecernos, pues tan solamente consiste en que en una pintura no haya monotonía, ni en las actitudes, ni en el colorido, ni en el gesto, ni en las formas y facciones, de modo que los personajes de un cuadro parezcan todos hermanos, ó tengan cierta semejanza de familia, defecto que se observa con harta frecuencia en artistas por otra parte muy aventajados, como tambien hay otros que pintan todos los personajes vueltos hácia un mismo

lado, etc. Pero la variedad no supone que haya de haber contrastes, es decir, no exige que al lado de una figura puesta de frente, se vea otra enteramente vuelta de espaldas; junto á una que está en pié otra echada por el suelo, estrañezas de que no faltan ejemplos: la verdadera variedad es la de la naturaleza, que haciendo que un hecho ó un objeto cause impresiones diversas, ó á lo menos en distintos grados, segun los génios, temperamentos, condiciones y circunstancias de cada una de las personas que lo presencian, tambien segun cual sean dichas circunstancias varía en cada uno el modo de espresarse, el modo de situarse y de gesticular; de donde nace la verdadera variedad en los personajes de una pintura. La *claridad* se funda en que el argumento esté bien representado; que sea conocido en cuanto se pueda, al menos de los eruditos, si es histórico, y si fuere ficticio, se arreglarán de tal manera los personajes, que la imaginacion del espectador no se vea apurada en adivinar lo que están haciendo todos y cáda uno en particular; fúndase tambien, como ya dejo insinuado, en la disposicion de las personas y de los objetos accesorios; es necesario que con una ojeada se pueda abrazar todo el conjunto de la composicion. De esto nace la *armonía*, la cual no solo depende de esta disposicion, sino que además procede del bien entendido claro-oscuro y colorido, y de la buena eleccion del punto de iluminacion. A todo se añade la *propiedad*, en los trajes, en el lugar de la escena, en los muebles, armas y demás, no solo en lo que produce lo que llaman *color local*, sino en lo que denominaré *color histórico*, y en la completa imitacion y perfeccionamiento de la naturaleza... .

Pero insensiblemente me he dejado arrastrar por el asunto á esplicaciones innecesarias, desviándome de mi

objeto principal, que es enumerar las materias de la educacion de un pintor; lo vasto de muchas de ellas y la necesidad de su enseñanza, tan descuidada en el dia, hasta cierto punto me obligan á estender mis observaciones.

Con respecto á la invencion, los pintores antiguos llevaron suma ventaja á los modernos. La historia de aquellos tiempos, mas abundante en hechos gloriosos y poéticos, y la intervencion de las Divinidades mitológicas en casi todos los acontecimientos de cierta importancia, abrian un campo inmenso á la fantasía, tanto del poeta como del pintor; en términos, que casi afirmaria, que á haber Homero y Virgilio cantado en nuestros dias algun acontecimiento moderno, hubieran distado mucho de alcanzar la celebridad que se grangearon con sus inmortales poemas. La religion del Paganismo fué un manantial perenne de asuntos, ya sublimes, ya patéticos, y parecia inventada de propósito para halagar los sentidos, exaltar las pasiones é inflamar la imaginacion; veíase la naturaleza poblada de Divinidades, que intervenian, y hasta por decirlo así, moraban en vida comun con los hombres, bien que, como inmortales, les fuesen muy superiores. Pululaban en el mar los Tritones y Nereidas, en los rios las Nayades, en los montes las Orcadas; en las selvas hormigueaban los Silvanos, los Faunos y las Ninfas, que en las silenciosas florestas buscaban un plácido asilo para sus furtivos amores. Los mas vastos imperios, las mas nobles estirpes, los héroes mas decantados, todos traian su orígen de alguna Divinidad. No hubo humano negocio de algun empeño en que no se mezclase algun dios tomando en él una parte muy activa: allá en los infaustos campos de la desdichada Troya vemos al lado de Hector al mismo Apolo, inspirándole fuerzas para derribar el muro é incendiar la armada griega. Por otro lado, esfor-

zaba en la batalla á los griegos Minerva precedida del Terror y seguida de la Muerte. Frunce Jove el entrecejo, menea su cabeza inmortal, y el Olimpo se estremece, y con la misma sonrisa con que serena las tempestades recibe los dulces besos de la sensible Vénus. En fin, es la Mitología una animacion general, una *pintura* incesante, un contínuo embeleso de la fantasía.

¿Y qué diremos del Cristianismo considerado bajo este mismo concepto? ¿del Cristianismo, cuya sublimidad es enteramente abstracta é inmaterial, y cuyo espíritu y práctica rebosan de pavorosa austeridad, silencio y penitencia? (1) Nuestra religion, dirigiéndose al entendimiento, mas bien que á los sentidos y á las pasiones, afrece al artista muchísimos menos recursos que la del Paganismo.

Con todo, no faltan grandes inventores entre los pintores cristianos; en prueba de esto, ahí tenemos al ingénio estraño cuanto profundo de Miguel Angelo, tan empapado en las ideas de Dante, cuanto pudieron estarlo Fidias ó Apeles en las de Homero. Igualmente el bíblico Rafael de Urbino nos ofrece un modelo de invencion noble, animada y sobrehumana con que dá notable realce á la misma naturaleza. Despues de Rafael tenemos escelentes inventores en el Dominiquino, Aníbal Caracci y Pousino, en algunos cuadros como en el de *Ester en la presencia del Rey Asuero* y en la *Muerte de Germánico*, que es una verdadera preciosidad. Pero en punto á invencion religiosa, dudo que otra nacion pueda gloriarse de poseerlos en tanto número como la nuestra, cuyos ar-

(1) De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles;
L'Evangile á l'èsprit n'offre de tous côtés
Que penitence à faire, et tourments mérités
Despreaux.—*Art. Poet.*, chant. III.

tistas son la admiracion del mundo por su númen religioso.

Sobremanera ayudará á cultivar la facultad inventiva del pintor la lectura de los buenos poetas, puesto que la Pintura y la Poesía son hermanas; y siendo la Poesía una Pintura parlante, es la Pintura una Poesía muda: *ut pictura pœsis.*

En los asuntos alegóricos puede la inventiva esplayarse á su albedrío, aunque sin separarse de la propiedad; pero al mismo tiempo la invencion alegórica es sumamente dificultosa. Las circunstancias que deben acompañar á esta especie de pinturas son: *claridad*, es decir, que el fin que está envuelto en las figuras y objetos del cuadro, sea claro y se trasluzca sin esfuerzo. *Unidad de objeto*, que consiste en que la composicion no ofrezca mas de una significacion general resultante de las particulares de cada objeto de los representados, ó en otros términos, que no haya mas que un concepto.

Las caricaturas vienen á ser unas alegorías cómicas: en ellas se evitará la exageracion demasiada, lo mismo que la chocarrería, observando el decoro conveniente. Deben tener gracejo, originalidad y chiste satírico: en una palabra, una caricatura en un epígrama pintado.

Cítanse como admirables alegorías entre los antiguos el cuadro de *La Calumnia*, de Apeles, (1) y el Génio de los Atenienses, por Parrasio (2). Entre los modernos, son muy celebrados Rubens y Pusino, tambien en clase de pintores de alegorías.

(1) Véase Luciano, De la Calumnia, y Cárlos Dati, en la Vida de Apeles.

(2) Pinxit (Parrhasius) Dœmon Ateniensium argumento quoque ingenioso.

C. Plin.— Nat. Hist. l. xxxv. c. 10.

DISPOSICION.

La *disposicion* constituye la segunda parte de la invencion, puesto que no tan solo ha de inventarse el argumento, sino hasta la disposicion y arreglo de las figuras y demás accesorios de un cuadro.

Lo mas apreciable que encuentro en la *disposicion* es que presente aquel estudiado desórden que parece obra del acaso, pero que sin embargo, es un efecto muy pensado y meditado por el artista. El buen gusto nos enseña que debe huirse de la sequedad de algunos autores, que colocan sus personajes apareados como frailes en procesion, así como de imitar á otros que los agrupan como si armasen contienda que van á decidir los puños. En esto es fuerza guardar un término medio, y el argumento mismo ya sugerirá la mas oportuna y agradable disposicion.

De cualquier modo que se distribuyan las figuras de un cuadro, es necesario que la principal, ó como si dijéramos la protagonista, se presente con mayor relive que las demás, y desde luego llame la atencion, (1) lo cual se obtiene de varios modos, ó colocándola en el primer término del cuadro, ó en otro sitio muy visible, ó aislándola, ó haciendo caer sobre ella una ráfaga luminosa, ó combinando varios de estos artificios. Siendo dicha figura la protagonista del cuadro, es muy razonable que sea entre todas la predominante.

(1) Prenant un soin exact que dans tout son ouvrage
Elle joue aux regards le plus beau personage,
Et que par aucun rôle au spectacle placé
Le heros du tableau ne se voye effacé.
Moliére.—La Gloire du Dôme de Val de Grace.

La disposicion fuera mas fácil si siguiendo la opinion de Leon Bautista Lamberti, los pintores enlazasen el argumento de sus cuadros con el menor número posible de personajes, á imitacion de los buenos autores cómicos; porque en efecto, la multitud de las figuras tanto embaraza al pintor como á la claridad y armonía del cuadro.

Ocurre sin embargo algunas veces, tener que pintar asuntos que por su misma naturaleza exigen una multitud de figuras; en cuyo caso, la maestría del pintor consiste en disponerlas de modo que campeen privilegiadamente las principales; que la composicion no resulte sofocada, que tenga, por decirlo así, sus debidos respiros y desahogo. En esta parte son un buen modelo las *batallas de Alejandro* pintadas por Le-Brun. Por el estremo contrario, dícese ser muy infeliz en cuanto á la disposicion de las figuras el célebre *Paraiso* del Tintoretto, que ocupa toda una fachada en la sala del Gran Consejo de Venecia, cuya pintura consiste en una aglomeracion de figuras, de nubes, etc., verdadero cahos que fatiga la atencion y la vista del espectador. Acuérdome haber visto sobre este mismo asunto una composicion escelente en la cúpula de la iglesia que fué de los P P. Seminaristas de esta ciudad, cuyo *Paraiso*, segun creo, es obra de Flauger; todas las figuras están representadas en escorzo y en cuanto á la disposicion y al claro-oscuro es obra admirable.

Los diferentes grupos en las composiciones que exigen muchos personajes, deben repartirse de manera que la vista pase con facilidad del uno al otro y desde luego se haga cargo del conjunto, el cual quede sin embargo espacioso y presente cierta grandiosidad: esto en gran parte depende tambien del claro-oscuro y de las luces, como dejamos ya insinuado.

Hasta aquí he procurado reunir todos aquellos cono-

cimientos que en mi concepto deben formar la educacion artística y teórica de un pintor, con lo que presumo haber desempeñado la primera parte del programa que esa ilustrada Sociedad tuvo por conveniente someter á la pública esplanacion. No hay duda que hubiera podido tocar otros varios puntos; pero ya por no ser pesado, ya por haberlos considerado de interés secundario, los he pasado en silencio. He hecho mencion de los puntos fundamentales, y que por esta misma razon, en todos tiempos, en cualquier siglo, es el estudiarlos una necesidad para quien desee ser siquiera un pintor mediano. Cada uno de ellos es susceptible de muchísima mayor estension, de una esplanacion hecha por principios y siguiendo un método adecuado. En cuanto á dicha educacion artística-teórica, no me parece que el siglo presente reclame variacion ó modificacion alguna particular, puesto que tal teoría está fundada en verdades eternas, es decir, en la naturaleza, la cual es siempre la misma por mas que puedan variar en su espíritu y en sus costumbres las generaciones humanas.

No sucede empero lo que acabamos de decir en lo respectivo á la segunda parte de la tésis presentada por esa ilustre Sociedad; quiero decir, en la concerniente á la educacion literaria, la cual hasta cierto punto debe amoldarse á las circunstancias, y recibir el influjo del espíritu del siglo.

Segun mi modo de ver los puros elementos de la educacion literaria, no deberán sufrir tampoco variacion alguna; las ciencias que los constituyen siempre serán en igual número, sin mas modificacion que la que resulte de su natural progreso y de los nuevos descubrimientos con que sucesivamente se enriquecen. Pero segun sea el espíritu, el gusto, las inclinaciones ó creencias predominantes en

una época, se aprenderán unas materias con mayor estension que otras, y mas superficial ó compendiadamente las que menos analogía guarden con el espíritu de la generacion contemporánea. Así por ejemplo, durante la edad media fué casi indispensable estudiar las vidas de Santos, especialmente de los mas renombrados, pues lo exigia la devocion del siglo. En el que los franceses llaman *de Luis XIV*, fué imprescindible el estudio de la Mitología, por cuanto así la moda lo reclamaba. Y el siglo actual, ¿qué rumbo señala al artista estudioso? ¿qué exigencias son las suyas?... La Historia. El pintor del siglo XIX, ha de ser histórico. Los asuntos mitológicos no halagan las imaginaciones frias de nuestros coetáneos; los religiosos ni convencen ni mueven sus almas escépticas ni sus corazones egoistas y metalizados; así solo queda la Historia, cuyos hechos ciertos, y digámoslo así, materiales, simpatizan mas con los hombres de nuestro siglo que se jactan de positivismo, cual pudieran los irracionales para quienes nada hay superior á la materia.

Sin embargo, en la educacion completa de un jóven que desee dedicarse al arte, deben sembrarse las semillas que un dia puedan convertirle en consumado maestro; así, aunque la parte histórica se le enseñe hoy con mayor detenimiento que las demás, ninguna de estas se ha de pasar por alto, siendo como son los elementos de una educacion artística completa y que sucesivamente vamos á esponer.

Lo primero que naturalmente ocurre al estudioso artista que con laudable empeño desea alcanzar el grado mas alto de erudicion y saber que le sea posible, es indudablemente el estudio de la historia de su arte, á saber, de su orígen, de sus primeros pasos, de los diferentes grados de adelanto á que ha llegado en diversas naciones

y siglos, de sus épocas de esplendor y de decadencia, de los diferentes estilos que han aparecido, de las escuelas que se han formado, de los artistas eminentes que han descollado en distintos tiempos y lugares y de las perfecciones y defectos que en sus obras aparezcan; y esto no tan solo porque las galas de una vasta erudicion relativa al arte que cada uno profesa ennoblecen sobremanera á la persona que las posee, sino además porque semejante erudicion sutiliza el ingenio, perfecciona el gusto y acrisola la crítica, circunstancias indispensables á todo aquel que desee sobresalir en su arte y llevar á la mas remota posteridad la memoria de su nombre y del mérito de sus producciones.

Pero al mismo tiempo se necesita para esplicar la historia crítica del arte un maestro dotado de acendrado criterio y de una vasta erudicion, quien al paso que vaya descorriendo el velo que cubre los anales de la Pintura, note cuanto sea digno de imitarse, lo mismo que los defectos que se deban evitar, y señale los escollos en que puede estrellarse la inesperiencia del alumno, y todo esto esponerlo con la mas justiciera imparcialidad. Dígolo por haber observado, así en los libros como en las esplicaciones de ciertos profesores, que al tratarse de un hombre de nombradía, siendo contemporáneo, la crítica del autor del libro ó la del maestro solo se para en señalar defectos, al paso que tratándose de las producciones de un difunto, se sigue opuesto rumbo, y entonces todo son perfecciones, todo alabanzas, sin hacer mencion alguna de lo que tal vez sea digno de censura. En todo vemos el sello de las pasiones de la flaca humanidad; pero especialmente el amor propio, que en los artistas y literatos es en estremo irritable; mezquinas rivalidades de profesion, el espíritu nacional ó fanatismo patrio, todo influ-

ye en el ánimo de los que escriben la crítica de las obras de diferentes artistas. A todo lo cual se añade que tanto los encomios como las censuras suelen ser generales, vagos é indeterminados, semejantes á los que Ariosto tributa en su *Orlando* á los principales pintores de su tiempo (1).

En la enseñanza de la historia de la Pintura puede seguirse el órden de los tiempos, empezando por lo que sabemos de su estado entre los Griegos, y entre los Romanos. Tal vez juntamente convendria decir algo sobre la Escultura, hermana gemela de la Pintura, en cuyo caso debiera empezarse hablando de su estado entre los Egipcios, de sus progresos despues que estos la llevaron á Grecia y de sus vicisitudes al pasar de Grecia á Roma, y abrazar así como en un vasto cuadro toda la historia del arte antiguo.

En seguida se historiará el arte de la Pintura, desde el establecimiento del Cristianismo; se hablará de la comun ruina en que quedó envuelto juntamente con las letras durante la asoladora inundacion de los bárbaros del Norte. Espondráse el influjo de la Relijion en la restauracion de la Pintura; de los profesores algo notables que sucesivamente fueron formándose; del estado del arte en Italia en los mejores tiempos de la época del gran Pontífice (2); de los célebres pintores que fueron la gloria de nuestra patria desde el reinado de lá dinastía austríaca en España; de las diversas escuelas que se fueron estableciendo, haciendo de paso la concienzuda crítica de sus

(1) Duo Dossi, e quel que a par sculpe e colora
Michel piu que mortale angel divino,
Bastiano, Raffael, Tizian, ch'onora
Non men Clador che quei Venezia, ò Urbino.
Ariost.— *Orlando furioso.*

(2) Leon X.

peculiares estilos, en fin, de todo aquello que al mismo tiempo que proporcione al alumno un tesoro de erudicion, le conduzca á perfeccionar su arte y su criterio. Así, por ejemplo, con respecto á Italia, centro y cuna del renacimiento del arte, puede decirse que empezó á salir de su anonadamiento por los esfuerzos de Cimabue á fines del siglo XIII; progresó no poco por los de Giotto, de Masaccio y otros, en términos, que en menos de dos siglos adquirió el grado de belleza que se hace admirar en Ghirlandi, Bellino, Montegna, Pedro Perugino, y particularmente en el doctísimo Leonardo de Vinci. Sin embargo, aunque estos profesores adelantaron el arte en diferentes puntos de Italia, todos seguian un estilo semejante, y se resentian de la sequedad y dureza que en los siglos góticos recibió de su primer restaurador Cimabue. En esto la escuela de Perugino y juntamente el estudio de las obras Griegas produjo un fenómeno del arte, un prodigio de génio y de saber en Rafael de Urbino, quien por asenso universal, alcanzó en la Pintura el mayor grado de perfeccion, y que parece ser el último á que puede llegar el talento humano. A Rafael compete justamente el renombre de Divino que en él la posteridad ha sancionado, tanto por la exactitud en la invencion como por la suavidad y modestia del diseño, la elegancia y naturalidad en la espresion, y sobre todo por aquella gracia dulcísima, superior á la misma belleza que vemos impresa en todas las pinturas de ese inimitable artista.

Aunque Rafael, como el antiguo Apeles (á quien en tantas otras dotes fué semejante), pudiese gloriarse de no tener igual en cuanto á la gracia de sus obras, rivalizaron no obstante con él el Parmesano y Correggio, bien que el primero alguna vez se salió de los límites de la verdadera simetría; el último en algunas pinturas no fué

muy correcto, y á entrambos se culpa por haber caido á menudo en exageracion. A Correggio, empero, se le pueden disimular algunos defectos en gracia de la grandiosidad de su estilo, de la animacion que supo comunicar á sus figuras, de la suavidad y armonía del colorido, y en fin de lo finido de su trabajo y de la inimitable morbidez y delicadeza de su pincel.

Así siguiendo el profesor pase de la crítica de Correggio á la de Baroccio, que se le asemejó en algunas partes de este; á la de Miguel Angel, en quien será oportuno hacer cierta detencion, pues si bien en sus obras no resplandecen la gracia y delicadeza de otros artistas, por otra parte fué correctísimo en el dibujo, en la invencion profundo, en la Anatomía habilísimo, y además abrió una nueva senda en que *lo terrible* se manifiesta con el carácter mas imponente.

Spranger y Golzio quisieron seguir las huellas de Miguel Angel; pero cayeron en la exageracion y la ridiculez. Con mas felicidad le imitó la escuela florentina, de la cual se apartó, como complaciéndose en su originalidad, Andrés del Sarto, que se aplicó con ahinco al estudio de la naturaleza, y tuvo un pincel muy suave y delicado: en esta parte acaso llevaria la palma entre los Toscanos, á no venir á disputársela fray Bartolomé, que fué juntamente maestro y discípulo de Rafael.

Así siguiendo por este mismo estilo, aunque con mas detenida crítica de la que acabo de señalar, se espresará el profesor sobre las producciones de Giorgione, del Tiziano, inimitable en el arte del colorido en el género de retratos y en el paisaje; de Bassano, que floreció por aquel mismo tiempo; de Pablo Veronés, creador de una nueva escuela; del Tintoretto, príncipe de los artistas venecianos; de los Caracci; de los boloñeses Dominiqui-

no y Guido; de Francisco Barbieri, apellidado Guercino; de Caravagio y de otros y otros, señalando de cada uno los defectos lo mismo que las dotes y partes sobresalientes, que son tantas y tan eminentes que prestan vastísima materia de enseñanza.

Pongo como ejemplo artistas italianos, porque indudablemente es la Italia la nacion que mayor gloria ha alcanzado en cuanto concierne á las artes liberales, y especialmente en Pintura ha sido la maestra de todas las demás naciones; sin embargo, no se sigue de ahí que la enseñanza de la historia del arte debe concretarse á la Italia, sino que debe estenderse y generalizarse á todos los demás pueblos, abrazando cuantos pintores eminentes hayan aparecido en el mundo. No poca parte nos toca tambien á los Españoles, que despues de los Italianos, son los que mas felices disposiciones presentan para sobresalir en el arte, y que cuentan mayor número de ilustres artistas. Dígalo sino ese copiosísimo tesoro de preciosidades artísticas que dejan estupefactos á los inteligentes allá en el Louvre, mientras nosotros con toda nuestra tan cacareada ilustracion, no solo hemos permitido que nos las arrebatasen, sino que en medio de nuestra incalificable desidia ó negligencia, ni un mal grabado hemos sacado de las mismas; de manera, que al paso que la mas descabellada Pintura encuentra en Francia á cientos los buriles, ni uno siquiera han hallado en España las producciones de sus inmortales artistas. Esta circunstancia, es decir, la falta de grabados, no dejaria de poner en grande apuro al profesor que deseoso de hacer la verdadera crítica de los artistas españoles delante de sus alumnos, tratase de efectuarla poniéndoles á la vista estampas ó copias grabadas de nuestros cuadros nacionales. No obstante, fuera imprescindible

dar á conocer las dotes características de los Velazquez, los Murillo, los Goya, los Bayen, los Zurbaran, los Ribera, los Jordan y demás, sin descuidar á nuestros catalanes Viladernat, Flauger, etc.

Aquí es indispensable examinar las diferentes escuelas de Pintura, con sus particularidades distintivas y su tipo peculiar ó característico. Se examinarán las varias escuelas de Italia, como la Toscana, la Florentina, la Veneciana, etc., cuyos gefes ya dejamos señalados: entre nuestras escuelas, de ningun modo se olvidarán la Sevillana, la Valenciana y demás; se tratará de la Alemana, en que descuellan Alberto Durero, Holbein, Kneller y Mengs; de la Holandesa, en la cual figuran Rembrandt, Gerardo Done, Mieris, Ostade, Polemberg, Berhgem y Wouvermens; de la Flamenca, que cuenta en primera línea á Rubens, Teniers y Wandik, y en fin, de los célebres profesores de las escuelas Francesa é Inglesa, de la primera, en que figuran Claudio de Lorena, Pousin, Le-Brun, Le-Sueur, Vernet, Giraudet, Morean y David, y de la segunda, en la cual sobresalen Hogath, Urigth, Reynolds, Gansboroug, Wilkie, Lawrence, Opie, etc.

El estudio de la historia crítica del arte, como todos los demás que en este escrito se señalan deberá ser elemental; pues á no ser así, el curso de Pintura teórica y de erudicion fuera interminable. Debe tratarse solo de dar al alumno aquellas luces necesarias para que si luego de terminada la carrera, tiene deseos y medios de viajar por el estranjero, y en especial por Italia, con el objeto de perfeccionarse, pueda ir seguro, y no á ciegas, como de otra suerte aconteciera. Conceptúo utilísimo este viaje, pues conducirá al que lo emprenda á la imitacion de aquellos artistas que con su génio particular encuentre mas conformes.

La imitacion no ha de ser servil; de lo contrario, antes resulta una copia que una imitacion, y al autor pueden aplicarse las palabras de un gran maestro á cierto pintor, de quien dijo que era antes *nieto* que *hijo* de la naturaleza. Se imitará el estilo en general, ya sea en los toques, ó en el modo de dar el colorido, el claro-oscuro, etc.; pero se evitará con cuidado la imitacion de objetos particulares.

La utilidad de la enseñanza de la historia de la Pintura tal vez no aparezca tan evidente como la de las demás materias, y por ventura se dirá que la parte crítica que propongo que la acompañe es intempestiva ó prematura, mientras el discípulo no está bastante adelantado para poder por sí mismo apreciar al valor de la censura ó del encomio; pero del modo que desearia que dicha historia se enseñase, es decir, en estracto, ó mejor, en compendio, no ocupará mucho tiempo, y servirá para que el alumno entienda bien los libros que hablan de Pintura, cuando traten de los diferentes maestros del arte, pues estará enterado no solo, por ejemplo, de quienes fueron Rafael, el Correggio, etc., sino aun de sus prendas sobresalientes y de todas las circunstancias de sus cuadros. Además, paréceme que despues de haber esplicado la teoría del arte, es la mas oportuna ocasion de manifestar la aplicacion práctica de las reglas esplicadas con la crítica de las obras de mayor renombre.

DE LA MITOLOGÍA,

DE LA FÁBULA

Y DE LAS HISTORIAS GRIEGA Y ROMANA.

Ya hemos dicho algo sobre la Mitología ; ahora vamos á probar que es su estudio sumamente necesario. No cabe duda en que actualmente la historia de los dioses paganos ha caido en un abandono casi completo ; no sé si acaso es debido á que en este mundo nada disfruta de fama constante y duradera , ni aun los objetos en sí mas bellos , ó á que la actual falta de gusto artístico impida que se conozca y aprecie toda la belleza y poesía que encierra la religion del Paganismo. Sin embargo , aun en medio de semejante abandono , apenas hay fiestas públicas, apenas hay cuadro alegórico con que se intente prestar homenaje á príncipes ú otras personas de elevada categoría , en que inmediatamente no se acuda á la Mitología , pidiéndola prestado sus divinidades y sus alegóricas invenciones. Pero á mas de esto , su estudio facilita la comprension de la Historia griega y romana ; y ningun artista que desee ser digno de tal nombre puede ignorar esas historias , que son un abundante minero de argumentos sublimes, como luego veremos.

Pero no es absolutamente necesario hacer el estudio de la Mitología en toda su estension , y sí solo en cuanto tienen aplicacion á la Pintura. Así ¿qué nos importa para nuestro caso que el hombre inventase los dioses movido

del temor, ó por no poder esplicar los fenómenos de la naturaleza, ó por cualquiera otra causa á que se deba el orígen de la Mitología? ¿Para qué necesitamos saber los progresos de esa misma religion y su maridaje con los dioses de otras distintas creencias que los Romanos fueron añadiendo al catálogo de los suyos en las sucesivas conquistas? Absolutamente para nada. El estudio que proponemos empezará en el punto en que la Mitología se ostenta ya formada con todas sus divinidades, representaciones y atributos; de esta manera nos descartaremos de una erudicion inútil para el pintor.

Tampoco hallo casi utilidad en que se aprenda la Mitología de los chinos con su Tolú, de los indos con su Brama y su Trinidad, de los persas con su aventurero Rosthan, de los egipcios con su Osiris y su Isis; estudios muy buenos para el historiador ó el anticuario, mas no para quien se dedica á la Pintura, que harto tiene en que emplear mas útilmente el tiempo.

En cuanto á la Mitología greco-romana debe conocerse en compendio la historia de cada uno de los dioses y semidioses; la parte que cada cual tuvo así en la formacion del mundo, como en los acontecimientos históricos, y con bastante estension y particularidad la representacion de cada dios, las cualidades que se le dan, los atributos especiales, en una palabra, todo el papel real y alegórico que representa cada dios y cada héroe en el grandioso drama de la Historia mitológica.

Este estudio se efectuará en los libros que tratan de la materia, pero principalmente en las estátuas que nos quedan de la antigüedad; de manera que al mismo tiempo que se considerará una estátua como objeto mitológico, se empapará el alumno en sus bellezas artísticas, las que no nos cansaremos de repetir que jamás se examinarán y

meditarán como merecen, por mucho que se consideren y se estudien. Si no se tienen á mano estátuas, se aprenderá la Mitología en grabados, procurando elejir los mejores.

La enseñanza de la Mitología facilitará á los discípulos la inteligencia de los escritos clásicos de los poetas de la antigüedad, cuya lectura aconsejaria yo á todo pintor luego de haber concluido el curso teórico de que vamos hablando. Entre ellos conceptúo del mayor interés las obras de Homero, porque siendo tan análogo como es el génio pictórico al génio poético, el artista hallará en ellas lo mas grandioso, sublime y heróico que se haya jamás escrito; lo que le dará un grande ensanche, una inspiracion casi divina, y le sucederá lo que cuenta de sí mismo Bouchardon, á saber, que acabando de leer á Homero, le parecia haber los hombres aumentado dos tercios de su natural estatura, y que habian cobrado grandiosas dimensiones todos los demás objetos de la naturaleza (1). Lo mismo puede decirse de las obras de Virgilio, y en especial de la *Eneida;* pues si en Homero rebosa el heroismo y la grandiosidad, nadie igualó á Virgilio en dulzura, gracia y delicada naturalidad, prendas no menos necesarias al pintor que la sublime magnificencia, y que sin duda le comunicará en alto grado la atenta lectura de Virgilio. Además, si al hombre simplemente erudito conviene estudiar la historia antigua en Tácito, Salustio, ó Tito Livio, al pintor le conviene estudiarla en los poetas; pues los historiadores narran los hechos, ya con la elocuencia de Salustio, ya con la mostaza de Tácito; al paso que los poetas pintan, y sus pinturas deben ser objeto de profunda meditacion

(1) Depuis que j'ai lû ce livre, lès hommes ont quince pieds, et la nature s'est accrue pour moi.

Tableaux tirés de l'Iliade, par Mr. le comte de Caylus.

para todo artista. Otro libro tenemos cuya lectura miro como indispensable, pues en él se describe del modo mas pintoresco y atractivo la Historia mitológica: hablo de las *Metamórfosis* de Ovidio, obra que forma el complemento de los estudios mitológicos.

Por lo demás, repito que es sumamente sensible el poco aprecio que hoy se hace de la Mitología; en cuanto á mí, confieso que sus pinturas me embelesan. En ella todo toma cuerpo y animacion, todo respira frescura, magnificencia y sensibilidad: las virtudes no son en ella ideas abstractas y metafísicas, sino que vemos á la prudencia en Minerva armada con su casco y su coraza con la simbólica serpiente al lado; á la belleza representada en Vénus, con sus mórbidos contornos y elástica cintura, junto con la comitiva de Gracias y Amorcillos y el ciego y maligno Niño. No es en la Mitología el rayo efecto de un desequilibrio de electricidad, sino el mismo Júpiter recorriendo los espacios, armado con sus fuegos esterminadores, sembrando el espanto entre los compungidos mortales. No es el eco la repercusion de ondulaciones sonoras en unos cóncavos peñascos, sino la melancólica Ninfa lamentando los desdenes de Narciso; en una palabra, la Mitología es un halago de los sentidos, un embeleso de la imaginacion, y como engendrada por los ingenios inmortales de la antigua Grecia y Roma, una fuente inagotable de bellezas de primer órden.

HISTORIA GRIEGA.

Como esencialmente vinculadas con la Mitología ofrécense desde luego á nuestra consideracion la historia Griega y Romana, y de paso diremos que, así como para los que no son pintores el estudio de la Historia debe ir acom-

pañado de una sana crítica, que sepa distinguir lo real de lo fabuloso en que están envueltas en sus principios todas las historias del mundo, el pintor al contrario, debe adoptar todos los acontecimientos de alguna fama, sean ó no fabulosos; y hasta á veces siendo los sucesos apócrifos mas poéticos y pintorescos, habrá de estudiarlos con mayor empeño que los hechos mas acreditados ó sancionados por una crítica prudente é ilustrada.

Tocante á la Historia griega hay numerosos asuntos dignos de un pintor, quien puede estudiarlos con provecho en Homero y en varias tragedias modernas, en las cuales hallará los terribles sucesos de Orestes, el Agamenon, la Merope, Etéocles y Polinice, tratados por el enérgico y clasico Alfieri con una sublimidad y tono tan robusto, que solo su lectura presta al pincellos colores con que estos asuntos deben trasladarse al lienzo. Digo esto porque siempre que el pintor pueda estudiar la Historia en buenos poetas deberá efectuarlo con preferencia á los mejores historiadores; de la misma manera el encargado de la educacion literaria de un artista deberá beber su doctrina en estas mismas fuentes. Pero para proceder con método es necesario que divida la Historia en diferentes épocas, y haga una sucinta relacion de los principales acontecimientos, esplicando mas bien el carácter de estos y de los personajes que en ellos representaron algun papel importante, que sujetándose á una escrupulosa cronología. Sus esplicaciones antes deberán ser descripciones pintorescas que una narracion exacta y ordenada. Escogerá por ejemplo un acontecimiento principal, de él hará una pintura, un cuadro, y á él irá agrupando sucesivamente los hechos secundarios, las costumbres públicas y privadas, los usos, opiniones ó espíritu público contemporáneo de aquel suceso, los personajes desco-

llantes de la época , etc., etc., formando de estas diversas partes un todo , como quien dice , visible , que mas bien se grabe en la imaginacion del alumno que en su entendimiento. Semejante método no será tan difícil como en otras historias tratándose de la de Grecia , pues tiene á la mano sus poetas , y en especial la Mitología , que segun acabamos de ver , constituye el orígen de la Historia griega , y habla á los sentidos. Ella nos describe la espedicion de los Argonantas , los trabajos de Hércules , y luego el principio de las principales estirpes y los primitivos acontecimientos se confunden con la Historia mitológica. Como dije , Homero le enseñará el sitio memorable de la desdichada Troya del modo mas heróico que pueda apetecerse , y de los principales capitanes que en él tomaron parte ; allí encontrará los sublimes retratos de Agamenon, de Ulises, de Aquiles y demás. Otros sucesos como por ejemplo , la guerra Pérsica , con sus trances y sucesos mas memorables; la defensa de las Termópilas por los trescientos espartanos , etc.; las desavenencias entre las dos florecientes repúblicas de Atenas y Esparta , con su consecuencia la guerra del Peloponeso ; hasta las conquistas de Filipo y de Alejandro, y la disolucion posterior de la Grecia antes de sucumbir á las armas romanas, bastará estudiarlos en algun compendio , para despues de terminada la carrera aplicarse á su estudio con mayor detenimiento (1). Queda á la discrecion y tino del maestro el distinguir aquellos hechos que deba tocar superficialmente , de los que por ser poéticos exigen una esplicacion que los presente con todo su realce ; tales son por

(1) Véome precisado á ir apuntando lo mas descollante de la Historia y pasar por cima de ello con suma ligereza; de otro modo, si tuviese que particularizar los sucesores históricos adquiriera este escrito unas dimensiones enormes (Nota del Autor).

ejemplo entre otros muchos el asesinato de Hiparco por Harmodio y Aristogiton, la ya mencionada defensa del paso de las Termópilas, la conjuracion de Trasibulo y su alzamiento contra la tiranía, etc.

El artista debe estudiar igualmente el carácter de los grandes hombres que florecieron tanto en las armas, como en las letras y en espíritu republicano, quienes dejaron en pos de sí una celebridad inmortal. Así describiránse las circunstancias de los poetas Homero, Eschilo, Menandro, Píndaro, Luciano, Erina, Alceo, Teócrito, Safo, etc.; de les legisladores Dracon, Solon, Licurgo; de los filósofos Platon, Aristóteles, Epicuro, Pitágoras, etc.; de los matemáticos, Arquímedes, Enclides; de los pintores, de los estatuarios, de los historiadores, de los políticos, de los oradores, etc., etc., cuyo catálogo es muy numeroso, haciendo un conciso retrato de estos personajes para que cuando convenga al pintor poner en sus lienzos la figura de alguno de ellos, entienda con una ojeada los libros que traten del asunto que necesita saber.

Igualmente hará el maestro un bosquejo de las costumbres públicas de aquellos pueblos, y en especial de Atenas y de Esparta, de sus juntas populares, de los usos del foro, de los juegos Olímpicos, de sus misterios y ritos; en una palabra, de todo cuanto comunica á las figuras de aquellos republicanos unos ademanes, un carácter y hasta cierta espresion fisiognómica, que deja traslucir la altivez, la adusta virtud y noble espíritu de independencia característica de esas antiguas repúblicas.

No creo inoportuno además adquirir alguna idea de las diferentes sectas, ó escuelas filosóficas, para que si ocurre tener que pintar alguno de aquellos grandes filósofos, se retrate en su ademan y fisonomía su particular carácter y hasta las doctrinas que profesó: por ejemplo, la mo-

ral adusta de Sócrates tendrá distinta espresion que la deleitable filosofía de Epicuro; la sublimidad de Platon se espresará de otro modo que la sutileza de Aristóteles, y así de los demás.

Se vé pues por lo espuesto hasta aquí con toda la posible concision, el modo de enseñar la Historia al que aprende la Pintura, y el aspecto bajo el cual deberá presentársele, y reducido á pocas palabras consistirá en prescindir de todo cuanto no ofrece relacion directa ó indirecta con el arte, como la escrupulosidad en las fechas, en la geografía particular, en los nombres de los lugares que fueron testigos de batallas, en el número exacto de las fuerzas de cada hueste, etc., etc., y en esplicar, por el contrario, cuanto puede prestar asunto para un cuadro ó contribuye á suministrar mayores conocimientos para la perfeccion de algun asunto pingible, ordenándolo todo con método conciso, fácil y claro, y dando su lugar á cada cosa, tomando lo principal como principal, lo secundario como secundario y lo accidental como accidental. Esto no solamente convendrá en la Historia griega sino en todas las demás de que vamos á hablar sucesivamente.

HISTORIA ROMANA.

A los Griegos síguense en lo mas interesante del estudio histórico los Romanos, y así van á ocupar por un momento nuestra atencion. Para facilitar mas el estudio de la Historia romana, el encargado de su enseñanza podrá dividirla en cuatro épocas principales. Despues de haber hablado como por preliminar del orígen de los reyes de Roma, empezando desde la guerra de Troya y terminando en la fundacion de Roma, establecerá la pri-

mera época desde dicha fundacion hasta la caida de la monarquía y proclamacion de la República ; la segunda época hasta la primera guerra Púnica ; la tercera abrazará los siglos sucesivos hasta el nacimiento de Jesucristo, y por último la cuarta alcanzará hasta la division del Imperio.

Ya hemos dicho que al pintor le es indiferente que los acontecimientos que refiere la Historia sean reales ó fabulosos, como sean dignos del pincel por su carácter heróico ó su especial interés ; por lo tanto, estudia el orígen de los fundadores de Roma del mismo modo que se cuenta : el establecimiento de Eneas en el reino Latino y sus anteriores aventuras desde su huida durante el incendio de Troya, y sus trabajos, hazañas, etc., se estudiarán en la *Eneida*, la cual suministra una série de cuadros á cual mas interesante y magnífico. En seguida dará como un salto desde la fundacion de Alba por Ascanio hasta el reinado de Numitor, supuesto que de la sucesion de los reyes de Alba, nada nos cuenta la Historia. Pero esta desde Numitor en adelante empieza ya á ofrecernos una série de hechos pintorescos, y muy propios para el método de estudio que propongo, en el cual fuera de desear, que así como los eruditos dividen la Historia en reinados ó en siglos, la dividiesen los artistas, (á semejanza de lo que se acostumbra hacer ahora en los dramas) en cuadros, como dije ya hablando de la Historia griega, pues cada cual debe mirar la Historia por la parte que mas le interesa ; el político en las diversas instituciones gubernativas ; el moralista como un libro donde estudie las virtudes y vicios de las sociedades como de los individuos ; el filósofo como una série de desengaños ; el cristiano como el cumplimiento de fines providenciales, y por último, el poeta y el pintor la considararán

bajo el aspecto mas interesante, es decir, en cuanto es capaz de conmover y de deleitar, que es el objeto de entrambas artes.

Volviendo, empero, á nuestro asunto, encuéntrase abundante materia para la Pintura ya desde el reinado de Rómulo hasta el gobierno consular, ó sea en la primera época. Citaremos como ejemplo de argumentos dignísimos del pincel de un buen artista, el *rapto de las Sabinas*, la lucha de los Horacios y Curacios, la catástrofe de Lucrecia, y otros en que ya se han ejercitado algunos ingenios, y que dejo de enumerar por cuanto no me he propuesto escribir la Historia, sino solamente el método mas conveniente para enseñarse al que se dedica á la Pintura.

Deberá este saber que existe una relacion muy notable entre el carácter de los individuos y el de las leyes que los gobiernan; y por lo tanto, que durante esa primera época, careciendo Roma de un arreglado sistema de gobierno, empezaron siguiendo el impulso dado por sus reyes, que mas propiamente llamaríamos caudillos. Siendo generosos y rudos bajo el reinado de Rómulo, se suavizan y vuelven supersticiosos bajo el de Numa Pompilio: sin embargo, desde luego vemos figurar una série de personajes eminentes por sus virtudes adustas y guerreras, dignos todos de entrar en el argumento de un cuadro; tales como Manlio Torcuato, el virtuoso Cincinato, el incorruptible Fabricio, el frugalísimo Curio, etc. ¡Qué asunto no prestan esos héroes agrestes al pincel de un buen artista! Horacio dando muerte á su hermana al verla llorar por el enemigo vencido; Bruto ordenando la muerte de sus propios hijos; Manlio Torcuato repitiendo tan desnaturalizada heroicidad en su hijo; ¡qué bellos argumentos para un lienzo! Ahí se nos presenta tambien

la generosidad de Camilo ; el valor ó intrepidez de Manlio, defensor del Capitolio ; el arrojado patriotismo del caballero Curcio arrojándose espontáneamente al abismo por salvar la patria , y por último , entre otras innumerables proezas qne dejo de mencionar , viene á cerrar esta primera época la sangrienta castidad de Lucrecia. El desafuero del bijo de Tarquino es tan pintoresco como la desdicha de su víctima; pero de intento, ya que me sea imposible continuar aquí todos los ejemplos de hechos propios para un cuadro , prefiero escojer los de virtudes y no mentar los vicios y actos criminales por mas heróicos que ellos sean , pues tambien cabe cierta especie de heroismo en el crímen.

Donde , empero , adquirió un grado inmenso de superioridad el carácter guerrero y heróico de los Romanos, fué durante las épocas segunda y tercera , esto es , durante el gobierno consular. El tiempo y los adelantos en materia de gobierno y legislacion suavizaron algun tanto aquellas virtudes de hierro , aquellas heròicidades bravías de los primitivos Romanos ; en una palabra , en ellos empezaban ya á manifestarse los primeros frutos de la civilizacion. Sin embargo , en los primitivos tiempos de la República , todavía observamos ese espíritu incalificable de virtudes patrias ; y abre la escena en esta segunda época , en la numerosa série de acontecimientos propios para el pincel , el desnaturalizado heroismo de Bruto sentenciando sus hijos á muerte , y presenciando la ejecucion; innecesario alarde de dureza. Mas admirable y menos repugnante asunto ofrece la defensa del puente del Tiber por Horacio Cocles , ó la impavidez de Scévola con la mano en las áscuas. No obstante , siempre que en un personaje existe una lucha entre dos pasiones opuestas y poderosas , prestará asunto mas propio para que el

pintor despliegue su génio y sus recursos artísticos; así, el acto de Bruto puesto entre la naturaleza y la ley, y el de Coriolano á merced de mil contrarios embates, ora impelido por el deseo de un justo desagravio, ora atraido por el cariño filial y las lágrimas y las súplicas de una madre, son escelentes asuntos para un cuadro. En tal copia se ofrecen á mi pluma los ejemplos de acciones heróicas, y por lo mismo acreedoras á que un pintor las represente, que en verdad no sé cual escoger; baste decir que fueron tantas y de tal calibre, que conmovieron al mismo enemigo Porsena, cuya admiracion y maravilla le obligaron á hacer las paces, dejando abandonada la causa de Tarquino.

Suavízanse mas y mas las costumbres, y en la época que empezó con la ya mencionada dureza de Bruto, hallamos despues la caballerosidad del segundo Rómulo, del vencedor de los Galos, de Camilo en el suceso del Maestre-escuela, y la no menor hidalguía de Fabricio al advertir á Pirro del envenenamiento ofrecido por el médico de este. Basten estos ejemplos: el profesor hallará abundante materia en la multitud de guerras de esos períodos, y podrá ejercitar su elocuencia en las esplicaciones de un asunto tan brillante. Como buen español, detendráse en las proezas y heroismo de Sagunto y de Numancia, lo mismo que en cuantos hechos renombrados halle en la Historia de nuestra patria en aquellos remotos tiempos.

Numerosos héroes, á mas de los señalados, se ofrecen al estudio del pintor en esas épocas, cuya carácter debe considerar y analizar. Estos no son ya los adustos Romanos de los primeros siglos, pues sus modales, si bien son igualmente marciales, se presentan mas sociables y aseñorados. El héroe mas cumplido que hallamos tal vez

en toda la Historia romana, es Escipion el Africano, el vencedor de Anibal. ¡Qué efecto no producirá en un cuadro este general en presencia del Senado para ser juzgado, y llamando al pueblo Romano á dar antes gracias á los Dioses por las victorias que él alcanzó con su diestra vencedora del mismo Anibal! ¡Qué efecto no producirá la pintura de este mismo general, muriendo en un cortijo y en voluntario ostracismo!

El segundo Escipion, el destructor de Numancia, apellidado tambien *Africano*, viene á formar otra figura histórica de primer órden; y lo mismo decimos de aquellos que se granjearon el nombre de *Espada* y de *Escudo* de Roma, es decir, el enérgico Marcelo, y el prudente y circunspecto Fabio Máximo; Paulo Emilio, el vencedor de Perseo y de los Macedonios, y en fin, ya que sin advertirlo hemos hablado de algunos héroes de la tercera época, de las cuatro en que hemos dividido la Historia romana, continuaremos mencionando otros dignos de especial atencion. Los primeros que se nos ocurren son los dos Catones, el *Censor* y el *de Utica*, memorable el primero por su estremada rigidez en el desempeño de su empleo de censor cuanto por su sabiduría y pericia militar y su apego á la disciplina, y no menos el segundo por su amor á la libertad, por su estraordinaria virtud y por su estoicismo, particularmente en el trance de su deplorable suicidio. A propósito de suicidio recordamos el del segundo Bruto, sobrino de César, por no poder presenciar la derrota de su partido y de la libertad.

Permítaseme hacer de paso una observacion en prueba de lo que dejamos dicho sobre la necesidad de estudiar el carácter y circunstancias de los personajes para representarlos debidamente. Tanto en el suicidio de Caton como en el de Bruto, la accion es idéntica; ambos re-

suelven desembarazarse de la existencia, acto que pasaba plaza de virtud y aun de heroismo entre los Romanos, y lo verificaron. Pero el modo como esta pasion se presenta, es muy distinto; en Caton vemos mayor constancia y filosofía: antes de morir trata de poner en seguridad á todos los de su partido; luego coloca un puñal en la cabecera del lecho, y lee la obra de Platon sobre la inmortalidad del alma. La oficiosidad ó la compasion de algunos, le vendan la herida: Caton se arranca el vendaje con inaudito estoicismo y muere. El suicidio de Bruto, muy al contrario, vá acompañado de desesperacion, y aun se sospecha si antes de espirar maldijo de la virtud como de un nombre vano, incapaz de hacer la felicidad del hombre. Sin embargo, aunque, como digo, era el suicidio considerado como el resultado de la mas alta filosofía, no hay duda que aun atendida esa preocupacion, la posteridad halla mas gloriosos que los suicidios hijos de un orgullo que no tolera el nombre de vencido ó de un sacrificio hecho á un partido, los que fueron efecto de un noble patriotismo. Entre estos, jamás se celebrará dignamente el de Regulo: este fué un voluntario sacrificio de la vida, hecho á la patria; es la muerte del hombre pundonoroso que la prefiere á faltar á su palabra; parece que en ella hay mayor desprecio de la existencia que en los suicidios por desesperacion ó por orgullo, y que necesitó tanta mayor constancia, cuanto su muerte fué mas cruel.

Durante las tres guerras Púnicas, hallará el pintor un interminable catálogo de acciones particulares, y de acontecimientos mas ó menos generales para lucir sus conocimientos artísticos: le vendrán á la mano mil héroes tanto entre los Romanos, como entre los Cartagineses. Lo mismo debemos decir con respecto á las demás guer-

ras, como la que sostuvieron contra Filipo de Macedonia, ó contra Perseo, ó contra los inmortales Numantinos: en las diversas revueltas del pueblo contra el Senado; en sus frecuentes conjuraciones, como la de Catilina, que tanto brillo y realce dió á la elocuencia como al patriotismo de Ciceron, etc.

Por efecto de la sobrada prosperidad y de un bullicioso espíritu marcial que todo lo resuelve tanto en el interior como en el esterior de las naciones, suscitáronse y prepararon el dominio absoluto de la época imperial varias luchas civiles. Ellas nos ofrecen sucesos igualmente dignos de ser estudiados por el artista, y hallamos personajes históricos de un carácter que podemos llamar grandioso, tales son: el ya indicado Catilina, Mario y Sila, Sertorio, Lúculo, Pompeyo y César, cuyos solos nombres representan una série indefinida de argumentos.

Si no fuera por las dimensiones que este escrito vá adquiriendo, complaciérame en bosquejar los retratos de estos Romanos, sus prendas y sus defectos y cualidades: mas esto es imposible; el solo carácter de César pudiera dar materia para un volúmen: á mi pesar, pues, debo pasarlos en silencio.

Despues de empeñada la guerra civil entre César y Pompeyo, cuyo desenlace tuvo lugar con el vencimiento de este en los campos de Farsalia, quedó establecido el régimen imperial sobre las ruinas de la República; así que, con la mudanza de gobierno, ó mejor, con el cambio de circunstancias generales que siempre llevan en pos de sí el entronizamiento del absolutismo, mudaron ó cobraron distinto temple las costumbres y el carácter de los Romanos; de manera que los hallamos ya mas finos, mas cortesanos, ó mas aduladores de la autoridad dominante; en una palabra, con todo ese tropel de vicios anexos al

régimen absoluto, del cual se vieron libres sus antepasados, y faltos de ciertas virtudes que á estos adornaron. Por lo que como nada hay en el hombre moral que no deje señalado su rasgo ó pincelada en el hombre físico, bueno será que el pintor tome en cuenta esta variacion característica que dejo apuntada.

Las numerosas acciones de César prestan al pincel ámplia materia, y su trágica muerte es un asunto en que se han ejercitado con buen éxito algunos pintòres. Asímismo es fecundo manantial para el arte la historia de los triunviratos, los amores de Antonio y Cleopatra, étc., etc.

Llegamos por fin al reinado de Augusto y nacimiento del Redentor del humano linaje. Al de Augusto sigue el de Tiberio, durante el cual acaeció la muerte del Hombre-Dios. Viene luego una série de emperadores, en su mayor parte tiranos frenéticos, delirantes, ó casi dementes en su estravagante atrocidad; pero que no por esto dejan de ofrecer escelentes asuntos para un buen pincel, razon por la cual la erudicion de un artista debe abrazar el conocimiento de los caracteres, hechos y circunstancias de dichos emperadores. Pero por ahora estúdiese someramente esta época, supuesto que se ha de volver á ella al estudiar los primitivos tiempos del Cristianismo, y entonces podrá hacerse con toda detencion.

Terminaremos esta parte de nuestro trabajo diciendo algo sobre la necesidad de conocer las costumbres, usos é índole de los Romanos en sus diferentes tiempos de progreso, de prosperidad y de decadencia. En cuanto al carácter, acabamos de decir que en los primitivos Romanos fué por decirlo así de hierro; que luego se suavizó con los adelantos de la civilizacion, y al fin afeminóse por el mismo esceso de prosperidad: sus virtudes los elevaron

á la República y al dominio del mundo; su dominio y prosperidad los condujo al vicio y desenfreno de costumbres, estos al absolutismo y á la mas desvariante y furiosa tiranía.

Pero lo que interesa sobremanera al artista es examinar la organizacion política de ese pueblo célebre, su division primitiva en patricios y plebeyos; la organizacion de esas intrépidas legiones que conquistaron el mundo; lo que fué su infantería y su caballería; el sitio donde se colocaban los gefes en su táctica particular; lo que fué la guardia pretoriana, etc., etc., y los uniformes y distintivos con que se conocian; la forma de los estandartes é insignias de las armas, tiendas de campaña, fortificaciones, instrumentos bélicos; el modo de anunciar una victoria, de ofrecer los sacrificios y de tributar gracias á los Dioses; las ovaciones con que se celebraba y ensalzaba á los héroes; la especie de reses que se sacrificaban segun era la victoria de mayor ó menor cuantía; los trajes de los sacerdotes y de los arúspices; el modo de sacrificar las víctimas y de examinar sus entrañas; las costumbres domésticas, los muebles, las fiestas, banquetes, exequias ú honras de los difuntos; los trajes correspondientes á los diferentes sexos, edades, estados, destinos públicos, en una palabra, todos cuantos pormenores atañen á las costumbres, usos, religion y organizacion política y social de Roma, pues todo ello puede servir al pintor, y el ignorarlo puede hacerle caer en mil impropiedades y absurdos que fueran objeto de la justa reprobacion de los eruditos.

Aquí termina la parte histórico-mitológica, es decir, aquel período en que obraron los hombres bajo la creencia del influjo de las Divinidades paganas: el nacimiento de Jesucristo, vino á hundir á los ídolo en el polvo, á

abolir la esclavitud, á abatir al soberbio y ensalzar al humilde, y á dar una nueva faz y un carácter muy distinto á la organizacion de las sociedades y á la Historia de los pueblos.

HECHOS DEL ANTIGUO Y DEL NUEVO TESTAMENTO.

Con el bosquejo ó diminuto estracto que acabo de hacer de la historia Griega y Romana paréceme haber dado una idea del método con que debe enseñarse al pintor la Historia en general; sin embargo, añadiré que este método debe constar de tres partes: 1.ª De la narracion descriptiva de los acontecimientos pingibles, reuniéndolos en otras tantas pinturas ó cuadros que se irán sucesivamente desenvolviendo y eslabonando por su órden, y cuando se presente un vacío entre ellos, ó que entre uno y otro acontecimiento no exista ninguna especie de enlace, en este caso el profesor se valdrá de la narracion de los hechos no pingibles intermedios por no dejar cortada la cadena de la Historia. 2.ª El estudio de los personajes, ó de las biografías de los mas descollantes. 3.ª La última parte de nuestro método abrazará los usos costumbres, trajes, armas, etc.

El estudio de la Historia en todas sus partes es inmenso; pero siguiendo el método que proponemos, queda reducido á límites proporcionados, pues se descarta de la engorrosa nimiedad de fechas, de la intrincada materia de la legislacion y jurisprudencia que en lo que respecta á Roma es asunto vastísimo, de la escrupulosa precision geográfica ó topográfica, de la numerosa nomenclatura de personajes secundarios, y por fin, de toda la parte filosófica, es decir, de toda investigacion de las cau-

sas y efectos de cada acontecimiento notable, y de toda consideracion política, moral, etc.

Por las relaciones entre los Griegos y Egipcios se tendrá alguna idea de los hechos de estos, y tambien por las guerras que tuvieron los Romanos con esas naciones, y aun volverán á hallarse en sus relaciones con el pueblo Hebreo.

Ahora, redondeado ya el período mitológico con la esplanacion de las historias Griega y Romana, hácese preciso retrogradar nada menos que á la creacion del mundo, empezar la historia del Antiguo Testamento y del pueblo Hebreo, seguir por la del Nuevo hasta la muerte del Salvador, punto en que se dejó como en suspenso la historia Romana, y acompañar luego el progreso del Cristianismo y hechos de los Apóstoles, unido á la Historia general en lo que ofrece de mas relieve, y desde que sea posible tomar como centro y norte de las esplicaciones históricas á España; pues á ello obliga el ser españoles los pintores para quienes voy trazando este plan de enseñanza

Segun insinué al principio de este escrito hablando de las circunstancias desventajosas en que está colocado el artista en el siglo actual, es una de las principales la indiferencia religiosa, ó el espíritu escéptico, que nadie podrá negar que predomina, por mas que algunos se revistan con devotas esterioridades asustados por el desenfreno consecuente á la falta de religiosidad, y deseosos de atajarlo mediante el ejemplo de sus actos, ya que no puedan con el de sus vacilantes convicciones. Mas no por esto debe el artista abandonar el estudio de la Historia sagrada, antes los considero mas esencial ahora que nunca. En el siglo XVIII y anteriores, hallábanse las creencias religiosas tan hondamente radicadas en los en-

tendimientos y en los corazones, que el pintor podia esplayarse en asúntos devotos, como por ejemplo, en los pasos de la vida de algun Santo, etc.; y no habia una necesidad absoluta de que dirijiese su pincel á la parte dogmática ó fundamentalmente histórica de la Religion, aun que tambien debió estar de ello enterado. Pero á fines del siglo XVIII, atacada la Religion por la reciente filosofía, necesitaba para resistir y triunfar de tan frenéticos ataques mas bien de la lógica que de la Pintura, del raciocinio que del pincel, de buenos argumentos que de bellos colores. En el siglo que transcurre al acaloramiento de la contienda entre la religiosidad de unos y la incredulidad de otros, ha sucedido la mayor apatía, la mas profunda indiferencia; y así como nunca un terreno se halla mas dispuesto á hacer germinar cualquiera especie de semilla como cuando nada en él hay sembrado, de la misma manera el alma y el corazon están ahora mejor dispuestos para recibir y desenvolver los principios y sentimientos religiosos, ahora que no se encuentran preocupados por principios y sentimientos de naturaleza distinta. Pero donde la indolencia, desaliento ó indeferentismo dominan, no hay que acudir con argumentos, para los cuales se necesita vigor y actividad de espíritu, sino que debe empezarse dirijiendo la atencion á embelesar los sentidos y mover el corazon disponiéndolo á recibir de la lógica una conviccion completa. Esta en mi concepto es la mision del artista en el siglo presente. Los cuadros de Santos, de milagros, de demonios, fueron objeto de irrision y de escarnio; pero con la representacion de los sucesos pertenecientes á la Historia sagrada, hecha por hábiles maestros, tanto por ser un punto fundamental de la Religion como por la aficion á la Historia en general que como dije, se trasluce en nuestros contemporáneos, no

podia dejar de cumplirse la mision artística que dejo señalada, y de lograr por fin el objeto que todo hombre amigo del órden y bienestar de los pueblos debe apetecer con anhelo en las actuales circunstancias de las sociedades. Ahora es oportuno que así los artistas como los literatos y los hombres científicos, se aunen para trazar una senda que diste igualmente de la incredulidad que del supersticioso fanatismo.

Otra dificultad aparecerá acaso en lo que dijimos relativamente á la ventaja que lleva para el artista la Mitología al Cristianismo en el espíritu descriptivo, alegórico, pintoresco, y en que se dirije mas á los sentidos y á imitar las pasiones, que la autoridad propia de nuestra religion. Con todo, no hay mas que examinar las obras de Rafael de Urbino para ver todo el partido que puede sacarse de la sublimidad de sus inspiraciones, y como al contemplar aquellas imágenes sagradas, el ánimo del creyente no puede dejar de recordar la sublimidad de la moral de nuestra religion, resulta una conmocion profunda; y si la Mitología es mas propia que el Cristianismo para deleitar, este es mas apto para conmover, que repito son los dos fines principales del arte de la Pintura.

No nos detendremos en enumerar la série de asuntos pingibles que componen el Antiguo Testamento, solo diremos que son innumerables, y que en su mayor parte, para ser trasladados al lienzo, necesitan un ingenio de primer órden. La razon de esto es evidente, porque así como en otros asuntos basta con que nos sujetemos á la imitacion de la naturaleza, á la observancia de las reglas del arte y del buen gusto, á la propiedad que reclama una erudicion completa, el pintar asuntos de la Historia sagrada exige mucho mas que todo esto; la remotísima antigüedad de los tiempos bíblicos, la mano del Omnipo-

tente, ora ensalzando al sólio á un simple pastor, ora derribando al soberbio gigante, ora reduciendo á polvo con su sola voluntad los recios muros de los enemigos del pueblo de su predileccion, ora inundando de asombro, terror y espanto la sala del Festin de Eleazar, y señalando con su dedo fatal los destinos de reyes y de pueblos, de grandes y de humildes; tan pronto envolviendo en densísimas tinieblas el Egipto, como deteniendo las tempestuosas olas del mar Rojo y sepultando el orgullo humano en sus húmedos abismos; ya vibrando los rayos con su diestra poderosa, y al son de mil trompetas y al horrísono retumbo de pavorosos truenos que estremecen el Sinaí en su inmenso asiento, hace oir en medio de ceñudas nubes su voz aterradora que impone la Ley á los anonadados hebreos, todo esto dá al Antiguo Testamento un carácter muy superior al que ofrecen los acontecimientos comunes. El artista necesita un génio colosal, una concepcion llena de sublime grandiosidad, un estro sobrehumano y un pincel vigoroso y tremendo. ¿Cómo pudiera representar dignamente quien carece de tales dotes, á esos profetas radiantes de inspiracion divina, que con misteriosas ojeadas penetran el sombrío Océano del porvenir, y á manos llenas derraman el llanto y la sangre, y guerras, y muertes, y calamidades, y eterna desolacion sobre el pueblo escogido, y con acento fatídico pronostican el estruendo de las armas, y el pavoroso sonido de las trompetas, y el clamoreo, la confusion, el esterminio sangriento del pueblo, el llanto y desesperacion de las madres, obligadas en medio del estrago, de la infeccion y del hambre mortífera, á alimentarse con las secundinas de sus partos, y por todas partes plañidos, maldiciones, incendio, cadáveres, escombros, y la ruina completa y eterna del templo y ciudad de Jerusalen? Son

esos profetas colosales figuras: la espresion de sus nobles y espaciosas frentes, sus ojos lanzando miradas de entusiasmo, todos los músculos del rostro contraidos y espasmódicos en una especie de ardiente embriaguez, sus actitudes, acordes con tan anómala situacion, forman un conjunto que ni tiene modelo en la naturaleza donde pueda estudiarse, ni encuentro palabras para dar de ello una idea, ni apenas puedo concebirla; por lo que repito que se necesita estar dotado de un génio especial para reproducir tales portentos en el lienzo. Por otra parte, empero, ¿qué asuntos mas dignos pueden presentarse al que, en efecto, de tan privilegiado génio esté dotado? El arte, no menos que el génio, debe emplear todos sus recursos para comunicar á las figuras del cuadro esa misteriosa y venerable oscuridad, ese tono de grandeza y de indefinida vaguedad que acompaña á tales asuntos; el diseño grandioso, la acertada combinacion del claro-oscuro, el colorido sombrío, la fuerza y nervio de la espresion, todo de consuno debe conspirar al mismo fin de producir una composicion magestuosa é imponente, que deje el ánimo como asombrado.

Mas no todo en el Antiguo Testamento lleva ese carácter terrible que acabo de señalar, aunque no por esto deja de ser necesario mayor númen para tratarlo que para los asuntos ordinarios. Así, en los primitivos tiempos del mundo, despues del diluvio universal, se nos presenta la época que llamaré de los Patriarcas, en la cual reina solemne paz, magestuosa tranquilidad y apacible sosiego; vemos al venerable padre de familias entregado á los nobles cuidados de la agricultura, y como señoreando la espléndida naturaleza desde la abastecida granja, ó recorriendo, apoyada la mano trémula en el báculo amigo, los fecundos campos, las balsámicas florestas, los juguetones

y risueños arroyos; contemplando cual pastan los innumerables rebaños, y levantando sus ojos agradecido al Dios de sus Padres; ó bien lo observamos sentado al hogar, rodeado de su descendencia numerosa como las estrellas del cielo, cubierto el pecho con la abundosa y nevada barba y los hombros con la plateada cabellera de tres ó mas siglos, esplicando á su familia la voluntad del Eterno, le amonesta la virtud y le inculca el fruto de sus esperimentados años, dándola al fin su bendicion en el nombre del Dios de los Ejércitos. En aquel hogar, donde reina fraternal cordialidad y benevolencia, si tal vez pide hospitalidad el estraviado caminante, se presentan tales escenas que enternecen el corazon mas empedernido. En una palabra, aquellos rústicos amores, que aparecen con todo el candor de la naturaleza, aquellos sacrificios al Dios de Abraham, aquellos pastores, aquellos rebaños, aquella sociedad agrícola en que no asoma el vicio ni la malevolencia, ni la ponzoñosa envidia, y en que hasta el sufrido asno y el provechoso buey tienen un lugar en el corazon del padre de familias, todo respira tal ternura y apacibilidad, que no hallo asuntos que mas embelesen cuando los desempeña un pintor adecuado. No se desdeñaron entonces los ángeles celestes de bajar á la morada del hombre y ser su guia en la peregrinacion de la vida, y esta circunstancia añade aun mayor gracia y amenidad á ciertos cuadros del Antiguo Testamento.

Si buscamos el fragor de las armas, los estragos de los combates y el esterminio de ciudades y de ejércitos, los hallamos en proporciones mas gigantescas que en nuestros mezquinos tiempos: en esas batallas, no solo tomaban parte los hombres, sino hasta los astros, y detenia el sol su diurna carrera, y el brazo del Señor peleaba visiblemente por su pueblo.

En fin, si anhelamos grandiosas decoraciones de monumentos arquitectónicos, de tropel se nos ofrecen las pirámides, los mausoleos, los palacios, los muros, los templos, como otras tantas maravillas del poder del hombre, descollando esa Babilonia, toda ella un monumento, cuya descripcion, despues de tantos siglos, aun nos llena de pasmo, y mas al verla destruida por la mano del Omnipotente.

La historia del Antiguo Testamento, así por su antigüedad remotísima, como por ser en gran parte obra de la tradicion, nos ofrece los grandes acontecimientos mas aislados que los demás, pues la memoria de los hombres conservó lo mas imponente y olvidó hechos y personajes secundarios; por lo que el encargado de la enseñanza de un pintor hallará naturalmente mayor facilidad en seguir el método que he propuesto. A mas de los hechos, se estudiarán aquí tambien las costumbres, las ideas de la época, los trajes, muebles y demás de que dejamos hecha mencion.

La lectura de los poetas que han escrito sobre asuntos del Antiguo Testamento ayudará á formar una idea del carácter, de la época y de los personajes, y hasta la buena música sagrada (cosa que parecerá tal vez estraña) dispondrá la imaginacion del pintor y escitará su génio para el desempeño de un cuadro bíblico. (1)

Del mismo modo que acabo de considerar el Antiguo Testamento bajo un aspecto general, por no haberme sido posible mayor estension, ni por otra parte, haberla

(1) En efecto, no hay hombre de buena imaginacion que al acabar de leer la tragedia *Saul*, de Alfieri, ó de oir la representacion del melodrama sacro *Moisés*, del inmortal Rossini, no se halle con el ánimo exaltado hasta lo sublime, y por decirlo así, empapado en el olor de tan sagrada antigüedad.

creido necesaria, voy á verificarlo en lo respectivo á la historia del Nuevo.

Los acontecimientos ocurridos durante la vida, pasion y muerte del Redentor del linaje humano, y los posteriores pertenecientes al pueblo Judáico hasta la destruccion del templo de Jerusalen y dispersion de los judíos, se aprenderán con esmero en lo respectivo al arte, y descartándolos de lo restante, segun hemos ya repetido en lo concerniente á las demás partes de la Historia. Pero en la parte pingible deben saberse bien, supuesto que muy á menudo ocurre al artista el tener que sacar de ellos argumentos para sus cuadros. El pintor, desgraciadamente para su gloria y aun para el adelanto y perfeccion del arte, poquísimas veces es libre en la eleccion del asunto de sus composiciones, sino que en general depende del arbitrio y gusto de quien le paga; así debe estudiarlo todo, ó á lo menos poseer los conocimientos elementales que lo pongan en disposicion de aprender luego con facilidad y en sus pormenores el argumento de esta ó la otra composicion que se le pida.

Los hechos pertenecientes á la vida, pasion y muerte de Jesucristo, con mucha frecuencia se piden al pintor; y si como buen cristiano debe saberlos, y tener grabada en la memoria y en el alma la sublime moral que de ellos se desprende, no menos le interesa estudiarlos como artista, en cuanto guardan relacion con la Pintura.

Aquí igualmente el pintor debe elevarse sobre la misma naturaleza, pues se trata de milagros, de ceremonias religiosas de que no tenemos á la vista ejemplos donde estudiarlos, y de unos usos y costumbres que se hallan en igual caso. Sobre todo en esa época se levanta sobre los demás un personaje, que es poco menos que imposible representarlo con exactitud y verdad, puesto que en sí

reune los mas opuestos estremos; la humilde condicion del artesano con la sublime esencia del hijo de Dios; lo flaco del hombre con lo poderoso de la Divinidad; la mansedumbre del cordero con la fuerza del leon; la humildad con la majestad; la resignacion con la omnipotencia. Dígaseme pues en vista de ello, ¿quién es el hombre que se gloríe de poder darnos un fiel traslado del Hijo de Dios, y en que se trasluzca una verdadera representacion de las dos opuestas naturalezas? Si es este un misterio superior á nuestra débil inteligencia, igualmente será superior al arte, supuesto que nada puede producir la mano que antes no lo haya la mente concebido: no hay pues que esperar del hombre este milagro. Sin embargo, en cuanto cabe en nuestra limitada comprension, podemos representar á Jesucristo de modo que ofrezca á nuestros ojos una imágen sublime, tal por ejemplo, como la produjo el divino Rafael en sus composiciones, en particular en sus admirables cuadros de la *Transfiguracion* y de la *Cena*. Majestad, modestia, sabiduría, y sobre todo aquel intensísimo y entrañable amor á la humanidad que llega hasta al mas cruento sacrificio, unido á la amargura y dolor que le hace sudar sangre de las venas, y al espíritu elevado hácia el Eterno Padre, todo esto, que debe hallarse reunido en una fisonomía decorosa, cándida y apacible, ofrece al pintor una dificultad inmensa; pero eleva el ánimo y compunge el corazon de los espectadores de un cuadro si alguna vez llega el pincel á desempeñarlo con acierto. Estas cualidades deben predominar en la imágen del Salvador, en general en todos sus actos y circunstancias de su vida, y hasta deberán hallarse vestigios de ellas en la fisonomía del cadáver del Hombre-Dios. Pero sobre estas mismas cualidades se presentan otras muy diferentes en los varios pasos de su vida, pasion y

muerte; así por ejemplo, en el monte del Olivar, resalta el colmo de la amargura y la lucha terrible de la débil naturaleza humana con la energía de la voluntad; ó la idea tan divinamente espresada en estas lacónicas espresiones: *El espíritu en verdad está pronto; pero la carne es flaca.* Durante la predicacion de su doctrina, se presenta esta misma imágen con toda la dignidad de un divino Maestro. Y en la dolorosa agonía se ostentará la escelsa majestad de un rey de reyes junto á la infamia y oprobio del cadalso; el dolor y los mas duros padecimientos al lado del perdon y olvido de la ofensa, y mezclada con las angustiosas bascas de la agonía la complacencia y satisfaccion del sacrificio con que redime al género humano y triunfa del demonio y de la muerte. Estos estremos diametralmente opuestos, se reunen sin embargo en el sagrado árbol de nuestra redencion.

La Santísima Virgen forma asímismo un tipo particular, cuyo desempeño requiere suma maestría y un talento nada comun. Ella fué la mujer mas virtuosa, la mas modesta y mas bella de su tiempo; un vaso de eleccion; prendas que por decirlo así constituyen el fondo sobre el cual deben dibujarse los sentimientos, ora de gozo, ora de ansiedad, ya de ternura, ya de llanto y de dolor que agitaron ó despedazaron su pecho virginal en las diversas y estraordinarias situaciones en que se encontró durante su santísima y atormentada vida.

A la Virgen síguense los Apóstoles, y así insensiblemente y por grados vamos acercándonos á lo humano: sus pasiones, y la espresion fisonómica que les corresponde tienen un carácter del todo terreno, en especial antes que el Espíritu-Santo les infundiese un nuevo ser. Es muy comun en los cuadros de la historia de Jesucristo tener que pintarlos reunidos, por lo que se procurará estudiar

á fondo el carácter y circunstancias particulares que de cada uno nos refiere el Evangelio, á fin de distinguirlos no menos por sus respectivas fisonomías que por la manera peculiar de espresar sus sentimientos. El tierno cariño de Juan á su divino Maestro; la adhesion impetuosa é impremeditada de Pedro; la sórdida avaricia y maligna hipocresía del traidor Judas, etc., etc., todo debe tener sus pinceladas características y distintivos rasgos.

Estudiaráse el carácter del pueblo Hebreo del tiempo de Jesucristo, el embrutecimiento y supersticion en que se hallaba sumido, su inconstancia, su ceguedad; la hipocresía de los Fariseos, el poder y orgullo de los sacerdotes, en fin, sus ceremonias, costumbres, trajes, muebles, con lo demás que contribuye á dar realce y propiedad á cualquier pintura sobre los acontecimientos de aquella época infausta.

Despues de la muerte del Salvador y venida del Espíritu-Santo, la atencion del que estudia la Historia con aplicacion á la Pintura se divide hácia dos puntos distintos: primero, á seguir los principales hechos que tuvieron lugar en cada uno de los Apóstoles durante el desempeño de su mision de predicar el Evangelio por toda la redondez de la tierra, con sus milagros mas famosos, sus triunfos, sus persecuciones y martirios; y en segundo lugar, vuélvese otra vez hácia Roma, en donde sigue tambien los progresos y persecuciones del Cristianismo, y los acontecimientos, guerras, costumbres y personajes célebres que figuran en la Historia durante la série de emperadores sucesores de Tiberio, cuya mayor parte han llegado á la inmortalidad por la senda del crímen, del desenfreno y de la locura, hasta la division del imperio y posterior fijacion de la metrópoli en Constantinopla. Aquí otra vez echará mano de la Historia eclesiástica, donde

aprenderá las primeras borrascas metafísicas del Cristianismo, que despues de la persecucion de personas entró en la contradiccion de principios, con las sectas que turbaron la paz de las escuelas y tal cual vez ensangrentaron las calles de Constantinopla. Esto conducirá á entrar en el campo mas conocido de la historia de la edad media y de la moderna.

Aquí, despues de haber dado una vasta ojeada á la Historia universal, el profesor encargado de la enseñanza que nos ocupa en este escrito, describiendo los sucesos de mas bulto, pasará á la Historia europea y espondrá los acontecimientos que llevó consigo la inundacion de los bárbaros del Norte, tomando como centro, ó cual punto de partida, la Historia de España, que con sus contínuas relaciones con los demás pueblos de Europa dará pié para hablar de todos ellos. La historia de las diferentes Cruzadas, por ejemplo, será uno de estos hechos; las espediciones anteriores á ellas de los catalanes darán márgen á esplicar la toma de Constantinopla y las proezas de Mahometo II, etc. Pero no deseamos ni tenemos espacio para engolfarnos ahora en ese Océano inmenso; bástame haber señalado el órden y método en general que en mi concepto conviene adoptar.

Aquí diera fin á la parte histórica de la educacion del pintor, mas no puedo prescindir de hacer algunas reflexiones sobre los acontecimientos, costumbres y espíritu de lo que llaman edad media, esto es, desde el establecimiento de la monarquía goda en España, hasta el advenimiento de la casa de Austria, período muy vasto, del cual forma parte la ocupacion de nuestra patria por los sarracenos, y la guerra que empezó en D. Pelayo y terminó en Isabel la Católica. Considero la edad media, tomando como punto de comparacion á España, porque

hablo á españoles y sobre la educacion de pintores de esta nacion; pero desde España, como ya dejo dicho otra vez, puede tenderse la vista á los sucesos importantes de otros reinos.

Permanecia la historia de la edad media en casi completo olvido, y cuando mas algun rancio anticuario turbaba momentáneamente el venerable sosiego en que yacian en algun monasterio los polvorosos y telarañientos pergaminos que contenian aquellas crónicas y anales. Tanto los hombres de instruccion como el vulgo ignorante veian sin el menor interés desmoronarse y derruirse los sombríos castillos góticos, cuyos muros ruinosos, cubiertos de oscura hiedra y rodeados como de una atmósfera melancólica, señoreaban los valles solitarios, infundiendo un terror supersticioso al caminante. Abandonadas de los hombres, aquellas antiguas moradas del mas indomable orgullo y del mas violento despotismo, supusiéronse mansion de duendes, almas en pena y de otros séres sobrenaturales, ó teatro de mágicas y sangrientas escenas; por consiguiente, muy lejos de inspirar interés ahuyentaban de sus contornos á todo el mundo.

Y hasta en tiempos recientes, menos supersticiosos, aunque el hombre instruido mirase esas fortalezas sin terror, sentia por ellas la mas completa indiferencia. Mientras tanto, en la montuosa Escocia, en un rincon casi desconocido, existia un hombre de génio sumamente perspicaz y vasto, de un talento profundo, de una observacion sutilísima, y de una paciencia y constancia inconcebibles, quien visitaba los escombros de abandonados y solitarios castillos, bajo cuyas sombrías bóvedas acaso no resonaron humanas pisadas hacia siglos, y examinaba y estudiaba las ruinas de abadías y catedrales, revolvia pergaminos, y armado con algunos librotes rancios y

amarillentos, con un abollado casco de Harold, una coraza de Guillermo el Conquistador, un escudo sajon, una espuela de Ricardo Corazon de Leon, el cuerno de un *higlander*, la caja de rapé de Cárlos II de Inglaterra, un devocionario de Maria Estuardo, con otras zarandajas por el mismo estilo, disponíase á efectuar una completa revolucion, primero en la literatura, y luego en las artes, en las modas y hasta en las creencias, de modo (y esto muy pocos lo habrán advertido) que la filosofía del siglo pasado hubiera producido en nosotros una generacion de ateistas, á no haber atajado su funesto influjo ese hombre, promoviendo una estraordinaria aficion á las cosas de la edad media y por consiguiente al espíritu religioso que en ella dominaba; y ya que no nos haya hecho devotos (pues la transicion hubiera sido sobrado rápida) nos ha hecho religiosos por moda y despreciadores de la escuela Volteriense.

Fácilmente se comprenderá que hablo del fecundo Walter Scott, cuyas numerosas y bellísimas producciones han tenido mayor influjo en nuestro siglo de lo que se cree.

No hay que decir si le habrá tocado buena parte á la Pintura en esa revolucion del gusto, pues no hay arte que mas esté sujeto al espíritu dominante. Concretándonos á la edad media, no hay duda que sus señores feudales, el carácter particular que entonces se dió al heroismo, sus costumbres caballerescas, sus torneos, duelos, hechos de armas, sus trajes, armaduras, sus enanos y bufones, sus trovadores, el pundonor quisquilloso, el orgullo, el respeto y adoracion á las damas, el imponente estilo de su arquitectura, la opulencia y esplendor de las dignidades sacerdotales, la pompa y magestad de las ceremonias religiosas, es muy á propósito para comunicar á un cuadro el carácter mas espléndido y embelesador. En esa

época todos son héroes, todo respira pundonor é bidalguía, y reclama un estudio tanto mas detenido, cuanto mas desemejante es á la nuestra, siendo aquella una época original de suyo y sin par en la inmensa cadena de los siglos desde la creacion del universo.

Sus acontecimientos generales tienen un interés estraordinario y abundan en episodios y circunstancias de tal atractivo, que en España se han perpetuado por una constante tradicion entre el pueblo. Sirvan de ejemplo los amores del rey D. Rodrigo y la Cava, con la venganza y traicion de D. Julian y la pérdida de España en la catástrofe del Guadalete; la batalla de Roncesvalles; los siete Infantes de Lara; los amores de Almanzor y la Condesa de Castilla, en que tanto lució Cienfuegos su númen trájico; los hechos de Bernardo del Cárpio en la jornada ya indicada; los del Cid; los amores de Alfonso VIII y la judía; la heroicidad de Guzman el Bueno; los hermanos Carvajales; casi la vida entera de D. Pedro el Cruel; los hechos de Gonzalo de Córdova, y otros mil y mil sucesos que pudiera referir, no solo son interesantísimos sino que cada cual es una fuente inagotable de bellísimos argumentos para el pincel.

La conquista del Nuevo Mundo ofrece igualmente abundantísima materia, y puede llamarse un campo virgen, que ahora, cuando el gusto se dirige hácia la Historia, es la mejor oportunidad para cultivarlo.

Completaráse la parte de erudicion en la enseñanza del artista con algunas esplicaciones de historia natural, sobre las principales producciones, tanto animales como vegetales de diferentes paises, para que al pintor no le ocurra poner palmeras en Siberia, ú osos blancos en Arabia; pero esta enseñanza se reducirá á unos cuantos objetos los mas esenciales y que algunas veces figuran en los lienzos,

La completa educacion teórica del pintor constará de las materias de que acabo de hacer mencion, las cuales, enseñadas de un modo elemental y compendiado, paréceme que podrán aprenderse en dos cursos, ó años. En el primero podrian esplicarse principios generales de Geometría, Perspectiva, Óptica y Arquitectura, en el espacio de cuatro meses; la Anatomía propia y comparada, en tres meses, supuesto que queda reducida al tratado del esqueleto y de las partes visibles; la teoría del arte, en los dos meses que faltan para los nueve que componen el año escolar. Los tres primeros meses del segundo curso pudieran abrazar la historia del arte, la Mitología y la historia Griega y Romana; los tres siguientes, la del Antiguo y del Nuevo Testamento, y los tres últimos, la que vá desde la muerte de Jesucristo hasta nuestro dias, con alguna esplicacion de historia natural y topográfica.

La educacion teórica y el ejercicio ó adiestramiento pudieran seguirse simultáneamente, pero no solo por ser el estudio práctico mucho mas largo que el teórico, sino tambien para penetrarse mejor de este último y hacer en él mayores progresos convendria que el alumno no empezase el curso teórico hasta estar bastante adelantado en la práctica del dibujo, de la cual vamos luego á tratar con tan breves palabras como nos sea posible.

Para terminar este escrito solo me falta decir algo de la educacion práctica, ó del adiestramiento de la mano, para que al fin sepa ejercitar hasta las mas sublimes concepciones del ingenio; pero me detendré muy poco en esta parte, supuesto que la enseñanza práctica del Dibujo y de la Pintura se halla ya adoptada en varios establecimiento públicos y particulares de España, y principalmente en la Academia que sostiene nuestra Ilustre Junta de Comercio, incansable en promover por todos los me-

dios imaginables el adelanto de las artes, y que nunca ha escaseado sacrificios tratándose del lustre de la instruccion artística en Cataluña. Si en la teoría de la Pintura me he detenido algun tanto, ha sido porque no se halla establecida su enseñanza, y para que se vea su necesidad, razones que no militan en la instruccion práctica. Con todo, permítaseme hacer sobre ella algunas observaciones que tiendan tal vez á hacer á esta última mas fructuosa. Esta parte hubiera debido tratarse la primera, pues soy de parecer que hasta que el alumno esté algo adelantado en el manejo del lapicero, no debe empezar el curso teórico de Pintura, y entonces cuando llegue este caso, deberá seguir simultáneamente el estudio teórico y el ejercicio práctico hasta quedar completamente instruido bajo ambos respectos. Pero en este escrito he seguido, como quien dice, el órden de composicion de un cuadro, en que primero se concibe y medita el argumento, y despues se ejecuta en el lienzo. Volviendo al asunto paréceme que un maestro no debe tener tal número de discípulos que no pueda dedicarse con detencion á guiar, corregir y adiestrar á cada uno, y apreciar debidamente las buenas disposiciones y las viciosas inclinaciones, á fin de fomentar las primeras y corregir y atajar las segundas, y este es un defecto capital de que adolece la Academia de Dibujo, defecto hijo de un deseo en estremo laudable, cuál es el de hacer partícipes al mayor número de alumnos del inapreciable tesoro de la instruccion; sin embargo, se observa que un solo maestro tiene los dicípulos á centenares. El número reducido de estos debe componerse de los escogidos, es decir, de aquellos jóvenes que mayor talento y aptitud manifiesten, desengañando á los que carezcan de tales disposiciones, del mismo modo que el labrador escoge el mejor trigo para la

siembra, y desecha y dá otro empleo al malo, pues el arte de la Pintura no es para todos; muchos son enteramente ineptos, algunos llegan á cierta mediocridad, pocos á ser buenos pintores, rarísimos sobresalen, y ninguno alcanza la perfeccion en el completo significado de esta palabra.

En la práctica del Dibujo considero de absoluta necesidad obligar al alumno á permanecer en la clase de contornos hasta que sepa diseñar cabezas y figuras, muy al revés de lo que actualmente se observa, que en sabiendo perfilar ojos, narices y orejas, ya se traslada al alumno á la clase de claro-oscuro. Paréceme este método muy perjudicial, porque costando mucho mas trabajo material y necesitándose mucho mas tiempo para sombrear una cara, por ejemplo, que para contornearla, adquiérese de consiguiente muy poca práctica en el diseño, que es la base y fundamento del arte. A mas, como regularmente los modelos que se dan á los alumnos de la clase de contorno no pasan de algunas partes de la cabeza, como son ojos, narices, boca, etc., y á lo mas alguna vez caras enteras, por ser objetos poco difíciles y mas al alcance del principiante, resulta que el ejercicio en el diseño de manos, piés, brazos y cuerpos enteros es casi nulo, y pasando el alumno á la clase de claro-ascuro apenas sabe diseñar el perfil de un rostro, y casi todo lo demás de su estudio práctico se lo lleva el claro-oscuro.

Para remediar este inconveniente, el alumno se ejercitará en contornear no solo caras y cabezas, sino tambien manos, piés, piernas y figuras enteras en diferentes posiciones y actitudes. Así saldrá un buen dibujante, y no veremos como ahora tantos pintores faltos de conocimiento en el diseño, y que sin embargo, sobresalen en otras partes de la Pintura.

Durante mis estudios de Dibujo tuve mil ocasiones de observar que casi todos mis condiscípulos, aun los mas adelantados, al paso que cópiaban exactísimamente un objeto cualquiera que se les ponia delante, eran incapaces de producir de invencion propia siquiera un ojo ó nariz bien correcta. Esto á mi ver demuestra que el método de enseñanza práctica actualmente seguido sirve cuando mas á formar buenos copistas, siendo rarísimo que alguno por su solo ingenio llegue á ser un dibujante original; y sin embargo, quien no sepa inventar, bien puede arrojar la paleta y los pinceles, ó al menos renuncie para siempre al dictado de artista. Esto no sucediera si al estar el alumno algo adelantado se le obligase á dibujar sin modelo delante, empezando por narices, ojos, etc., y siguiendo á otras partes mas difíciles, alternando con la práctica de copiar, de modo que el que copiase una figura hoy, dibujase mañana de invencion propia un ojo, y al otro dia copiase otra figura, y así sucesivamente.

Además, la actual enseñanza del Dibujo antes parece destinada á comunicar una habilidad, por decirlo así, de adorno en la educacion de los jóvenes, que á formar artistas sobresalientes. Todo lo mas que se enseña es á dibujar al hombre; á este estudio se añaden (aunque sin enlace verdadero y solo por un rumbo distinto y separado) las clases de paisaje, y de flores, ornato, etc. Pero es necesario comprender que el campo del artista es mas vasto, que abraza la historia natural, animal y vegetal, á lo menos en sus principales objetos, cada uno de los cuales debe aprenderse y grabarse en la mente. El caballo ya es por sí solo un objeto de grande estudio, y lo mismo el perro, el buey, el elefante y demás animales que muy á menudo entran en una composicion artística.

Con dichas modificaciones creo que podria seguirse el

método actual de enseñanza del Dibujo, si bien con otro órden, á mi parecer mas lógico, y fuera el siguiente: Empezar por el dibujo lineal, y seguir 1.°, dibujando objetos inanimados, como peñascos, árboles, puentes, paisaje, etc., luego flores de las especies mas conocidas y comunes; 2.°, objetos animados irracionales, como por ejemplo, el perro, el buey, el carnero y el caballo, etc., y 3.°, el hombre, animal racional, y objeto preminente del estudio del pintor. En cada una de estas divisiones debiera empezarse por lo mas elemental y simple y pasar sucesivamente á lo compuesto y á lo complicado, y del mero contorno al claro-oscuro, dejando el colorido para una clase especial, á que solo debiera admitirse los que hubiesen terminado la práctica del diseño y claro-oscuro, que concluye ahora con la copia del hombre natural.

Esta clase *de colorido*, comprenderia la enseñanza de los diferentes modos de **Pintura**, la aguada, el temple, el pastel, el óleo, etc., y aun podria establecerse una clase de natural para el colorido, la que creo seria de grande utilidad.

Aquí concluyo la tarea que me propuse al emprender el presente escrito. A tener que tratar las materias de educacion propuestas del modo y con la estension que reclaman, hubiérame sido preciso escribir algunos tomos, cuando mi idea ha sido solo indicar el campo que debe recorrer el que se dedica á un arte tan difícil como sublime. Acaso otro dia que tenga espacio llegue á coordinar algunos trabajos que tengo hechos sobre el asunto de este escrito, y á modo de ensayo publique un libro elemental para el estudio teórico del arte de la Pintura y materias ausiliares.

FIN.

ÍNDICE.

FIN DEL ÍNDICE.

EDUCACION DE LAS MADRES DE FAMILIA, ó de la civilizacion del linage humano por medio de las mugeres. Obra coronada por la Academia Francesa.

HIGIENE Y FILOSOFÍA DEL MATRIMONIO. Historia del hombre y de la muger casados, en sus relaciones físicas y morales por A. Devay.

ELEMENTOS DE OBSTETRICIA, especialmente redactados para los alumnos de primera y tercera clase de los colegios de Medicina y Cirugía del reino; adornados con tres láminas primorosamente litografiadas.

COMPENDIO DE LA HISTORIA UNIVERSAL, ó pintura histórica de todas las naciones, su orígen, vicisitudes y progresos hasta nuestros dias. Obra escrita en francés por Mr. Anquetil, miembro de varias academias literarias.

COMPENDIO DEL DERECHO ROMANO, sus definiciones, divisiones y cuestiones mas importantes. Libro utilísimo á los cursantes de Leyes, Notaría Jurisprudencia mercantil, y á cuantos aspiren á conocer la legislacion Romana.

CURSO DE BOTÁNICA, traducido y arreglado en español, conforme al Manual completo de Botánica que ha publicado en francés Mr. Boitard.

HISTORIA NATURAL DEL GÉNERO HUMANO, aumentada y enteramento refundida, con láminas por J. J. Virey, puesta en castellano por D. Antonio Bergnes de las Casas.

INSTRUCCION DE UN PADRE Á SU HIJA, sobre las materias mas importantes de la Religion, costumbres y modo de portarse en el mundo. Sacada principalmente de la Sagrada Escritura por Du-Pluy, y traducida por una madre de familia.

TRATADO COMPLETO DE QUÍMICA, teórica y práctica, por el baron Thenard; traducido y arreglado á la última edicion francesa.

NOVÍSIMO DICCIONARIO FRANCÉS-ESPAÑOL Y ESPAÑOL-FRANCÉS, el mas completo de cuantos se han publicado en España y en el estrangero hasta hoy dia. Redactado sobre el de Nuñez de Taboada, escrito en presencia de los de las Academias de ambas lenguas, y aumentado con mas de 12,000 voces y 12,000 acepciones nuevas que no se hallan en los de Capmany, Salvá, Martinez-Lopez y demás autores modernos, así nacionales como extrangeros. Edi-

cion para 1860, revisada y aprobada por la autoridad Eclesiástica.

NOVÍSIMO CHANTREAU, Ó GRAMÁTICA FRANCESA, en la que se han enmandado cuantas ediciones del Chantreau se han hecho hasta el dia, se ha aumentado considerablemente el tratado de la sintaxis y se han hecho variaciones de muchísima importancia, por *D. Antonio Bergnes de las Casas*, licenciado en la facultad de filosofía, catedrático de la misma facultad en la Universidad de Barcelona, y autor de varias obras filológicas. Séptima edicion, revisada y nuevamente arreglada por el mismo autor, para lo cual se han tenido presentes todas las gramáticas francesas publicadas hasta el dia, inclusas las de *Ollendorff* y *Robertson*, y considerada superior á estas por su método y aplicacion.

